LA NOUVELLE
NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

LA SANGLANTE MÉTAMORPHOSE

Pendant que vous changez cruellement de mains
Je n'ai plus qu'une peau de tristesse sans glose
Et je tâtonne en vain vers la métamorphose
Dans le silence où se forment les assassins.

Affamés l'un de l'autre et mangeant notre faim
Jusqu'à périr, ci-gît à nos pieds le morose.
Coupables ! regardez le tribunal sans fin
Où témoigne à la barre une explicante rose.

Que veut-elle ? On entend mal, on est dur d'oreille
Tant la fleur est obscure en son parler vermeil.
Elle dit ce qu'il faut jusqu'à le ressasser
Dans l'air monumental et d'autant plus glacé.

L'ESCALIER

Pêle-mêle et remplis de zèle
Mais à l'impossible tenus
Habillés ou à moitié nus,

A la bousculade fidèles,
A pied, en cheval, en voiture,
A bicyclette ou sur nos reins
Accrochés de progéniture
Ou seuls comme un pays lointain,
Par d'invisibles liens liés
Nous descendons un escalier
Pendant que d'autres le remontent
Mais pour le redescendre après
Sans désespoir comme sans honte.
Et des escaliers adjacents
Viennent le grossir d'affluents.
Les uns ont froid, les autres chaud,
Les uns sont maigres, d'autres gros,
On pleure, on rit, on a la fièvre,
Et certains confondent leurs lèvres,
Les uns vous montrent leurs blessures
Et d'autres, leurs médicaments.
Certains qu'ils n'ont pas de chaussures
Ou qu'ils ont les pieds élégants
Alors, cette fillette aussi ?
Et cet enfant dans son berceau,
Ce garçon qui n'a pas l'air sot
Et sa mère dans ses soucis
Donnant quelques conseils de trop
Et attendant qu'on remercie.
Parfois l'un tombe et roule en bas
Frappé par balle ou maladie.
La bousculade poursuivie
Fait qu'on ne le voit même pas.
L'un est dans son lit d'hôpital
Et l'autre dans son lit de noces,
Celui-ci veille à son négoce

Et celui-là sur son haut mal,
L'un perd ses tripes, l'autre bâille,
Chacun est là vaille que vaille
Livrant son unique bataille.
Un autre tombe et se rattrape
Mon pauvre ami, il était temps.
A quel étage en sommes-nous ?
Est-il encore des étages
Dans l'escalier toujours obscur
Confondant l'ancien, le futur,
Et poursuivant même sous terre
Une descente délétère.
Qu'il ferait bon sur un balcon
Un petit moment s'arrêter
Ou sur quelque petit palier !
Mais même tombant de sommeil
Il nous faut hiver comme été
Le descendre et le remonter
Cet impénitent escalier
Lui qui nous fait lever la jambe
Comme à de pauvres innocents.
Toujours allant le jour, la nuit,
Mais pour en être au même point.
De loin parfois l'on se sourit
Ou bien on se montre les poings.
Cheminées d'usine en avant
Des ouvriers déambulant,
Des cathédrales se déplacent
Et leurs prêtres de place en place
Les escortent avec leurs chants.
Et l'escalier tout-acceptant
Ainsi qu'un homme délirant
Sans qu'il ait à baisser l'échine

S'ouvre aux murailles de la Chine
Comme aux vagues de l'océan
Disparaissant, reparaissant
Sous un nouveau ruissellement,
Il s'élargit, il s'amincit
Suivant les besoins du moment
Depuis que gronde en nous le monde,
Que nous en demandons raison
Dans un constant étonnement.

L'IRONIE

Quand il me faut affronter le péril
D'être tout seul dans ta fosse, insomnie,
Et que je trouve une chère ironie
Au fond de moi, qui ne veut pas mourir,
Comment ne pas dire mais c'est bien elle
Qui me retient en foi de Supervielle,
Et faut-il donc toujours la maltraiter
Ou la chasser au lieu de la goûter.
Malheur à nous qui ne savons sourire
Et ne pouvons emprunter qu'au délire.
Dieu ne peut-il reconnaître un poète
Que seulement s'il lui tourne la tête ?
O ma raison, sois donc mon oraison
Et laisse-moi te demander pardon
D'avoir souvent caressé la folie
Comme une amie.
Mais, ô raison, n'es-tu pas déraison
Qui dans mon crâne aurait changé de nom
Et n'est-ce pas l'acide du mystère
Qui me retient chancelant sur la terre
Par son poison ?

MON DIEU

O chef-d'œuvre de l'obscur,
Tu ne veux pas qu'on soit sûr.
Tu n'es pas Dieu de surface,
Sous mille plis tu t'effaces
Resserré comme un bouton
De rose en sa cécité.
Ton parfum tu le refuses
Dans l'impassibilité
Et mon cœur est là qui s'use
A ne parler qu'à côté.
Est-ce ainsi qu'on accompagne
Qui demande un compagnon ?
Serais-tu Dieu de montagne
Endurci dans ses glaçons ?
Pourquoi me laisser debout
Dans ce grand corps qui me pèse,
C'est pour que l'on s'agenouille
Que tu n'offres pas de chaise ?
Dieu tant de fois difficile
Et tant de fois étouffé
Attirant, triste et hostile
Et pourtant pas tout à fait,
Seul Dieu que j'aie mérité.

JULES SUPERVIELLE

REMARQUES SUR LES VISAGES

J'ai souvent songé à faire une étude sur les visages. Je montrerais comment le Créateur semble s'y être repris mille fois, pour corriger ses erreurs, tout en conservant les épreuves qui l'amusent à l'infini.

Chacun classe d'instinct pratiquement les visages, comme un enfant les images de son album, d'après certains signes qu'il a choisis, qui permettent de les grouper. On dit de toutes sortes de gens : c'est tout un Monsieur un tel, toute une Madame une autre, parce que Monsieur un tel et Madame une autre sans doute réalisent un type essentiel d'humanité à la perfection. Réussirait-on à les dénombrer, on serait loin d'avoir créé une science. Il en échapperait un trop grand nombre et les plus notables, ceux qui ne ressemblent qu'à eux-mêmes.

Je suis sensible à un point maladif aux ressemblances des physionomies. La difficulté serait de savoir sous quel chef les sérier. On le présume, on croit le deviner et, au moment de résoudre la difficulté, on s'aperçoit qu'il n'y a pas de mots. Les visages me semblent composer une sorte de langage à part, intraduisible, une gamme dont Dieu seul a le secret, détient la clef.

Bien plus passionnant d'ailleurs serait de surprendre leur différence, l'inexprimable que représente la singularité de chacun. La peinture se prête mieux que l'écri-

ture à ce genre d'investigations, et c'est tout l'art du portraitiste de déceler ce qui est particulier au visage de quelqu'un, la marque propre qui empêchera toujours de le confondre avec celui d'un autre, et permettra de l'identifier. Il arrive quelquefois par miracle qu'un trait de plume suggère cet impondérable. Il ne s'agit en effet ni de définir, ni de décrire, mais d'évoquer magiquement.

On prétend que c'est coquetterie.

Entré-je dans une maison, il m'y faut conquérir tout le monde, jusqu'aux valets.

Chaque individu m'alerte, comme la présence d'un *mystère*.

Je me dis : « Il y a quelque chose là-dessous. »

Impossible d'y aller voir, sans recourir à des charmes.

Je lisais un texte sacré :

« A quoi bon ? me dis-je, du moment que j'ai devant moi exposé, ce visage. » Et je me mis à contempler mon voisin, c'est-à-dire n'importe qui, comme s'il était le Seigneur.

En regardant passer ce matin une femme que d'énormes lunettes masquaient, j'eus la sensation nette de la part de Dieu et de la part du Diable dans l'éclat et l'ombre de nos visages.

Il en est des visages comme des images. Les uns nous édifient et nous exaltent ; les autres nous scandalisent et nous humilient, selon qu'ils nous invitent à croire aux origines divines de notre espèce ou nous en font douter.

Dès que s'abolit sur notre face tout souvenir d'une sorte de dignité essentielle et souveraine, il n'y reste plus de place que pour une tiédeur médiocre et sans remède ou pour l'ignominie.

Que j'aime au passage d'un visage, dont la discrétion ou l'exaltation risquent de me troubler, baisser les yeux, comme on refuse, à la manière de saint Louis, de se déranger pour voir les miracles, de peur peut-être aussi de les déranger.

Un jour, l'épouvante vous vient de ce qui vous rassurait, le malheur de ce qui avait fait votre bonheur : c'est au visage humain que je pense.

*
* *

Rien ne me semble plus passionnant que l'imprévu, l'inédit, sensible beaucoup moins dans les livres que dans l'inspection de certains visages.

Si la beauté de certains visages, qui tient plus à la noblesse de l'expression qu'à la régularité des traits, invite à croire en Dieu, c'est parce qu'on découvre en eux je ne sais quel élan qui ne peut trouver sa limite, sa fin en ce monde.

Au contraire, l'aspect de certains autres vous précipite de degré en degré dans une tristesse sans fond qui ne peut avoir sa raison d'être que dans l'existence d'un monde d'en bas, dont l'Enfer serait le lieu, dont il n'est peut-être que le symbole.

Si nous en avions l'intelligence, la plus pauvre âme et le plus pauvre visage seraient dignes de nous occuper des siècles sans ennui.

Il est plus simple et moins humiliant de décréter avec le vulgaire qu'ils ne sont pas dignes de notre attention.

*
* *

Tout visage, même celui de mes ennemis, m'intéresse, me trouble, m'émeut aux larmes.

Un seul visage pourrait suffire à ma contemplation éternellement. Si étroites qu'en soient les limites, elles contiennent en principe toutes les dimensions, toutes les possibilités, toutes les perspectives : elles en amorcent au moins l'idée, le dessein. Les éléments de tous les visages, de tous les paysages, de toutes les images, de tous les mirages y affleurent. Y est inscrite et patente sa parenté avec l'Univers et tous les mondes imaginables, avec les Anges et avec les Démons, avec le limon et avec Dieu. O sourire, ô grimace qui hésitent entre deux éclats, le rire ou un sanglot ! Regard qui ameute à volonté les ténèbres ou resplendit comme le Soleil ! Bouche qui passe de l'amertume à la douceur. Quel théâtre ! tant d'artifices ramassés sur une scène aussi étroite ! Un seul visage est une apothéose, une fin en soi, raison d'être et énigme, suprême fleur de la Vie. Voilà l'objet de ma familière et incessante extase.

Certains visages tristes comme une grille, derrière laquelle étouffe une âme.



Ce matin, square Alboni, un homme jeune s'avançait dans le chemin, en loques, sa main gauche et son front ensoleillés. Face à moi, il m'a regardé, comme s'il allait me parler. Je ne sais pas ce que c'est de voir Dieu, mais serais-je plus ému que par ce Passant anonyme et inoubliable ?

Une femme très belle est assise dans l'autobus, le visage mutilé. Juste au milieu d'une joue un trou profond représente à peu près le ravage qu'aurait pu faire dans une tête de marbre un coup de pioche. Rien de troublant comme sous le poli de la peau qui défaille la présence rugueuse de cette matière morte, comme de la pierre brute, et bien imprévu est l'effet produit : où le visage

se reprenait à exister, il paraissait plus beau, la ligne s'en dégageait plus séduisante, plus savamment sculptée que s'il s'était présenté intact.

Hier, une femme et une petite fille, assises devant moi dans l'autobus, n'avaient pas l'air ensemble, la première si bien habillée, l'autre si mal. Étaient-ce la mère et la fille ? On eût dit une courtisane défraîchie et le fruit d'un de ses amours de passage qu'elle menait clandestinement à l'Assistance ou dans quelque orphelinat.

Tous les échanges entre ces deux créatures avaient quelque chose de mal réglé, d'équivoque, de faussé. Mais c'est l'éloquence du visage de l'enfant qui m'apprenait le plus de choses.

Triste et pâle, plus pâle autour de la bouche, tout de suite il m'obséda, surtout le regard trop grave pour cet âge et qui semblait plié à une méfiance constante et universelle. Sans doute n'avait-on jamais rencontré un sourire, et ne me prit-il pas de lui en adresser un, si doux ? Aussitôt, il se passa quelque chose d'étrange : la petite se rétracta, éblouie sans doute par une lumière à laquelle elle n'était pas habituée, et puis s'épanouit, comme réchauffée. Une sorte d'ivresse la parcourait, qui semblait ranimer ses membres ; de belles roses un instant la couronnèrent, son sang devait circuler plus vite ; un peu comme j'aurais par un effet de ma bonté ou de mon attention ressuscité une morte. Mais tout de suite, inquiète à cause de ce surcroît de vie, ne cherche-t-elle pas à en obtenir l'approbation, la permission de la dame ? Celle-ci, aussitôt brutale, de lui arracher la lettre que tient sa menotte : « Je vois bien que tu m'en prépares encore une de ta façon, que tu vas me semer cette enveloppe, comme hier tu as fait mes clefs ? » Je décidai de regarder ailleurs, mais non sans observer subrepticement l'enfant. On eût dit que tout d'un coup elle s'était volontairement masquée, sous l'empire de la crainte : plus un trait ne bougeait, paupières baissées,

la bouche redevenue exsangue : on voudrait peindre la résignation, me dis-je, on ne s'y prendrait pas autrement ; on ne le pourrait faire mieux que cette petite qui ne sait pas ce que c'est.

Et c'est alors que je me représentai le visage comme la plaque sensible par laquelle chacun adhère au monde et qui nous renseigne sur l'équilibre, selon qu'il s'établit ou se rompt, sans cesse dérangé entre le dedans et le dehors, entre l'événement le plus actuel et l'âme reliée à l'Éternel. A chaque instant, par ce truchement quelque chose vous sollicite, à quoi on est toujours libre de dire oui ou non.

Les uns font contrepoids, les forts, ils résistent ; d'autres s'adaptent. La petite se retirait. Trop de menaces pesaient sur elle. Ne trouvant de ce côté du monde que refus, horions, elle décidait de se murer. A la dureté du choc, elle opposait une sorte d'absence, de négation absolue. Si jeune, au moins s'y exerçait-elle ; presque, sous mes yeux, elle venait d'y parvenir. Je l'avais certes invitée à la confiance, à la sympathie, mais, sur un signe de l'Ange terrible qui la gardait, elle renonçait à croire que ce fût possible. « J'ai rêvé, semblait-elle se dire. Ce n'est pas à moi que pareille aventure arrive, d'être une fois regardée avec sympathie. Je suis de trop. Il faut que je me supprime, que je fasse comme si je n'existais pas. » Et elle se referma résolument, comme ces fleurs qui éclosent dans des lieux humides et sombres, que le soleil ne touche qu'à la dérobée ; elles n'y croient pas, à cette caresse, trop fugitive pour être prise au sérieux, pour être prise à leur compte.

Si l'on donnait à un aveugle-né l'usage de ses yeux inopinément et qu'on le mît tout de suite en présence du plus beau visage, son premier mouvement serait peut-être de reculer d'épouvante, d'horreur, d'effroi beaucoup plutôt que d'admiration, à la vue de tant d'instruments

subtils réunis dans un espace aussi étroit et braqués sur lui, comme le dispositif compliqué d'un piège infernal, cruel, qui vous menace à bout portant et de toutes les manières à la fois.

Rien ne ressemble davantage, au départ, à un laboratoire de physique ou à la table d'observation qui relie le cuirassé, le sous-marin ou l'avion au reste du monde que ces appareils, dont la délicatesse passe l'imagination, qui à la seconde nous transmettent les messages de l'univers ou nous permettent de lui adresser les nôtres.

On rencontre parfois chez un inconnu un regard qui ressemble à celui d'un être jadis familier. Rien de plus fascinant, sans qu'on sache souvent pourquoi.

Je sais gré surtout aux visages des inconnus que je rencontre de me restituer çà et là par lambeaux quelque chose d'êtres fabuleux ou réels que j'aurais connus dans un autre monde ou dans ma jeunesse et que je cherche vainement à identifier. Rien de plus stupéfiant que le trouble qui s'ensuit, l'inquiétude, le dépaysement dans le temps et dans l'espace.

Comme sans cesse je croise dans notre quartier un sosie de Michel et qu'il ne me reconnaît naturellement pas, je m'en fâche. Rencontré-je un peu plus tard Michel lui-même, est-ce parce que je lui en veux de l'indifférence de l'autre (sentiment très confus, mais que j'ai certainement éprouvé), il m'arrive par représailles de ne pas le saluer.

Au mois d'août, j'observe dans le métro une femme qui en regarde une autre. Elle est presque nue et pauvrement, mais semble accordée à la saison. L'autre au contraire est vêtue d'une fourrure précieuse qui l'écrase. Inimitable, ce qui se passe dans l'expression de ces deux créatures,

dont l'ironie d'une part et de l'autre l'envie se confrontent et se corrigent, se succèdent avec une telle rapidité qu'on ne les démêle pas.

A ce moment, un collégien survient : « Voilà une chaleur, s'écrie-t-il, qui serait la bienvenue en hiver ! » Un camarade : « Tu veux dire une fourrure ! »

Comme si les sentiments de ces dames avaient trouvé ailleurs l'expression de ce qu'elles sentaient confusément, ce qui les fit, en rougissant, éclater de rire ensemble.

Certains visages ne sont qu'une ébauche, leur propre ébauche. On les regarde et l'on n'est pas satisfait, mais stimulé à parer peu à peu, et sans se le dire, à ce qui leur manque pour être parfaits. Les a-t-on achevés dans le secret pour soi, on leur sait gré, après la surprise et l'invitation de la rencontre, d'avoir fourni un thème au rêve, tant il est vrai que nous préférons ce qu'on nous suggère à l'admiration de beautés toutes faites.

Il arrive que de loin un visage attire le regard. On est captivé, subjugué déjà, quand tout de suite, vu d'un peu plus près, il a perdu tout d'un coup son charme.

C'est ce qu'il arrive avec les couchers de soleil qui s'usent à mesure qu'on les regarde, quand l'intérêt du paysage ne les soutient pas.

Me fit peur aujourd'hui un visage de petite fille, exposé entre les camées des boucles d'oreilles de sa grand'mère qui représentaient d'une part le Labyrinthe et de l'autre le Parthénon. Ni les yeux ne s'accordaient entre eux, ni le nez avec la bouche, un décrochez-moi-ça de traits épars sous un dôme, composé par les tempes les plus hautes et larges, pâles et plates qu'on puisse imaginer. Une sorte de Marie Tudor enfant.

Horreur de ces têtes de vieilles femmes, caparaçonnées comme des alcôves, où l'on assassine quelqu'un sans répit.

En me regardant, un collégien, dans le métro, s'aperçoit qu'il a oublié de se coiffer. Aussitôt, comme s'il se mirait dans mes yeux, il passe dans ses cheveux un peigne tiré subrepticement de sa poche. Quand l'ordre est rétabli, j'acquiesce, il me sourit, comme si nous nous étions concertés.

Tant leur âme se passe de lui, a sa vie à part, il arrive que le visage de certaines gens a l'air postiche. Cela vient de leur air d'absence, d'indifférence à tout ce qu'ils disent ou font. Leur physionomie, leur propre figure semble présider à des gestes qui ne l'intéressent pas, prononcer des paroles qu'elle ne signe pas. Rien de plus gênant que ces sortes de divorces entre les pièces principales d'un même être, mais, ce qu'il y a de plus atroce, c'est quand la pièce rapportée et comme accessoire, c'est l'essentielle, c'est l'âme. On rencontre parfois de ces automates.

On rencontre des gens dont la dignité est telle qu'ils semblent tourner la tête, déplacer leurs mains ou leurs pieds avec autant de difficultés que les personnages d'une tapisserie ou d'un tableau peint, s'il leur prenait l'envie de bouger.

C'est ce que j'aime.

Une étrange sensation parfois de dessèchement du cerveau qui suit une vision ridicule de l'Homme et de tout ce qui le concerne *urbi et orbi*, en même temps que mon sourire me devient sensible en lui-même, comme s'il n'avait plus affaire avec mon visage, comme s'il s'en détachait, à la manière d'un disque de feu.

L'abjection de certains visages ne laisse pas d'être sensible sous leur gloire.

L'abjection que certains visages ont traversée y laisse

une trace pendante qui n'empêche pas de les prendre au sérieux (au contraire), mais de les regarder sans tremblement.

Il est des visages qu'on n'oubliera plus, à peine entrevus. D'autres qu'on a beau regarder, on les cherche.

Pharetra divini Amoris.

Les traits qui vous blessent, les traits d'un visage. Du moment qu'on a vu se peindre sur certains visages une expression odieuse, ne serait-ce qu'une fois et un instant, ils ne sauraient plus jamais nous être agréables tout à fait, même s'il s'agit de l'être qu'on aime le plus.



Rien ne me semble intéressant, comme cette sorte de trouble panique, d'ivresse que fait naître une conversation, aussitôt interrompue que commencée, à la faveur d'une rencontre imprévue, faite par surprise, d'un ami entre deux stations de métro par exemple : il y a là une sorte de détraquement passager du visage, difficile à contrôler d'abord et à calmer ensuite. Les deux fois, le déclic a été si rapide.

Un rien change tout dans un visage, si bien que d'une minute à l'autre le même est plus différent parfois de lui-même que d'un autre qui ne lui ressemble pas.

Élise par exemple est un véritable Protée. Sous l'effet de la mauvaise humeur, il s'installe sur sa face une épaisseur, une opacité, une brutalité qu'un simple sourire a le pouvoir de chasser, de dissiper dans l'instant, au point qu'on ne croit plus avoir affaire à la même personne.

Il n'est pas de douceur comparable à celle des visages qui nous avaient d'abord terrifiés, si par miracle, ruse

ou par la vertu de nos mérites, nous les avons domptés, conquis, apprivoisés, amenés à résipiscence.

Le seul moment où l'expression du visage est vraie, c'est quand on est seul, à l'abri de toute curiosité, de toute indiscrétion, même de la sienne propre.

Alors, le fond affleure, pathétique.

Il est presque le même chez tout le monde.

Chaque fois qu'il m'a été donné d'observer quelqu'un par surprise, au moment où il se croyait sans témoin, j'ai été effrayé.

Sur un fond de gravité profonde et comme invincible rien n'est plus émouvant que la naissance de certains sourires.

Le sourire se pose où il veut, s'y cantonne, s'étend ou se retire. Parfois, l'œil sourit seul, ou le regard, la bouche, une aile du nez. Parfois, tout le visage est de fête. Plus le sourire n'intéresse que l'âme, moins manifeste il est, davantage il émeut.

Les oppositions dans un visage n'ont rien de suspect, quand elles se manifestent d'un profil à l'autre ; elles sont naturelles. Au contraire, quand les yeux et la bouche ne sont jamais en même temps ou sévères ou gais, mais se composent à rebours, c'est le signe non équivoque d'une duplicité qui incombe au caractère.

Se méfier des nuques trop velues aussi bien chez la femme que chez l'homme. Il arrive que chez certains un poil plus ou moins dru pousse en pointe jusqu'au milieu du dos ou se répand sur les épaules en une sorte d'écharpe. Signe de force, de brutalité aussi.

Il y a d'étranges pièces parfois et qui intéressent jusque dans les visages les plus ordinaires.

Les ailes des Archanges ne palpitent pas dans leur dos, mais, contrairement à ce qu'on croit, au milieu de leurs visages. Je n'en veux pour témoin que les narines de mon père dans sa vingtième année, tel que me le révèle une photographie pieusement conservée, et celles d'un ami que je préfère ne pas nommer.

Une religieuse de la Charité de Bourges qui voyage avec nous, au départ de Nevers, confie à sa voisine : « On a eu le tort de vouloir passer sur le visage de sainte Bernadette, qui s'était conservé miraculeusement des années intact, un linge humide, et aussitôt il s'est terni, détérioré, ce qui a conduit nos sœurs à le revêtir d'une couche de cire. » Puis de conclure : « Il est des choses si délicates qu'elles ne souffrent pas d'être touchées. »

Plus beaux sont les visages, moins ce qu'ils ont d'éphémère me dérobe leur squelette.

Chateaubriand dit qu'au moment de l'exhumation des victimes de la Révolution, le squelette de Marie-Antoinette fut reconnu au sourire qui hantait toujours ce qu'il restait de son visage.

Aucune image d'elle, rien n'a jamais mieux évoqué pour moi, avec une ressemblance plus poignante, Sarah Bernhardt que l'un des chevaux de Marly, les yeux dans la crinière et sa bouche débridée dans une sorte d'éclat de rire extatique et silencieux.

La fatigue revêt nos visages d'un masque rigide, presque métallique, dont la présence ne se révèle qu'à la gêne qu'il provoque.

Ma fatigue se porte ou plutôt je la ressens au visage, comme si une sorte de rouille s'engageait dans les

muscles de la face. Une sorte de raidissement, de durcissement s'ensuit, pénible. On dirait que mes traits ne m'obéissent plus, qu'un masque rigide et froid s'est coulé sous ma peau. Alors, je n'aime pas me montrer. Bien que je ne fasse que la deviner, mon apparence me fait peur. Impossible de sourire, quand le sourire me semble être la fin de toutes nos peines, de tous nos efforts, comme un reflet sur nous du Paradis intérieur.

Je suis sensible sans cesse à l'effort que fait chaque visage à chaque instant, pour défendre, si défiguré qu'il soit par l'épuisement, l'âge ou la honte, ou rattraper, dans les périls courus tous les jours, ce minimum de dignité auquel il a droit, que nous recouvrons absolument seulement, à peu près tous, dans la mort.

Le pouvoir de certains êtres ! leur seule présence vous trouble, vous force irrésistiblement à demeurer devant eux immobile. On les regarde, on les observe, le cœur battant.

Et on les quitte ou ils vous quittent, sans le moindre échange. Puissions-nous avoir mérité quelquefois l'hommage de pareille émotion de la part d'un inconnu !

Comme la mésange, beaucoup de visages ne sont beaux que de loin.

Il arrive qu'au premier regard un visage vous attire. On est séduit, captivé, subjugué, quand, tout d'un coup, vu de plus près, il a perdu son charme.

Par exemple, ce garçon de la rue Berlioz, d'une beauté olympienne. Quand on l'aperçoit, on est foudroyé. Je ne sais quelle majesté en lui vous prévient de loin en sa faveur et l'éclat de son teint, l'or de ses cheveux va vous achever, quand je ne sais quoi de lourd dans les entournures, dans son pas, vous guette qui d'emblée fait cesser l'ensorcellement.

Parfois, devant certains visages, on demeure perplexe, à cause du manque d'homogénéité, d'unité de l'ensemble. Certains rouages n'obéissent pas ou n'obéissent qu'avec un certain retard : le sourire ou les larmes devancent la tristesse ou la joie ou bien celles-ci ne se peignent pas tout de suite, au moment où on les attend, au moment convenu ou convenable. On pleure ou on rit trop tôt ou trop tard, le plus souvent après coup et par conséquent hors de propos. Ou bien il arrive que tous les traits ne sont pas aussi vifs, aussi rapides les uns que les autres à se mettre en branle, à se mettre au pas de l'expression. De là un désaccord, un désordre qui déroute. Mais le plus étrange, c'est quand une part du visage demeure comme paralysée, immobile, immuable, à la manière d'un masque de plâtre ou d'un loup de velours, comme je l'ai remarqué par exemple chez Élise.

Que les plus beaux visages boitent, mais faut-il que ce manque de symétrie soit sensible assez seulement pour troubler, sans inquiéter. Qu'on les remarque déportés un peu trop à droite ou à gauche, le charme est rompu.

Certains visages semblent de guingois, disons, de travers, comme si les traits convergeaient autour d'un point excentrique, le sourcil, le nez ou la bouche en révolte. Le sourcil dit oui, la bouche dit non, le nez en porte à faux, on dit, en trompette. De ce calibre j'ai remarqué un esclave de Michel-Ange, auquel ce matin sur son échelle ressemblait, vu de ma fenêtre, de bas en haut, à s'y méprendre un peintre en bâtiment magnifique.

Certains visages ont l'air de pièces montées pour capter des ondes venues d'ailleurs.

Dans le visage, le voisinage de la bouche surtout ne souffre aucun désordre ou toute la personne en subit comme une sorte de déshonneur.

L'air hautain ne correspond pas toujours à un état d'âme. L'effet en est obtenu mécaniquement par une sorte de raidissement, de rigidité de la paupière supérieure. Chez Daniel-Rops par exemple. L'indignation, le défi, un sursaut de fierté l'improvisent.

La bêtise le plus souvent se manifeste par un repli, par un surcroît de chair qui n'appartient ni à la lèvre ni à la joue ; qui se loge en marge des commissures de la bouche, entravée, alourdie par là comme par une sorte de laisse ou de poche en bajoue inutile.

On s'installe en face de certains visages, comme à l'église le fidèle devant l'image de son Dieu. Il n'en est pas un, si pauvre qu'il soit, qui ne m'apprenne quelque chose sur l'être particulier qu'il manifeste, aussi bien que sur moi et sur l'Éternel. Chez la plupart, ce qui me retient comme interdit, c'est ce qui leur manque et dont tout ce qu'ils gardent crie le regret ou l'absence ; je veux dire, leur expression de détresse.

Hier, nous sommes entrés par hasard dans une ménagerie, et, pendant que le dompteur les faisait travailler, j'observais les tigres, bien plus intéressants au repos que dans les exercices auxquels on les obligeait, bien plus intéressants, je veux dire, en eux-mêmes que le spectacle et les spectateurs ensemble. Dès qu'on leur accordait un répit, dès qu'ils avaient un moment à eux, ils retrouvaient une dignité incomparable. Dans l'admirable regard qu'ils fixaient sur ceux qui prenaient plaisir à leur asservissement, on pouvait lire un mépris universel, mais pas l'ombre d'une convoitise atroce. Au contraire une sorte de douceur calme et triste, comme le souvenir serein de la liberté perdue.

Comme l'astronome a son observatoire, le métro est l'endroit du monde où j'étudie le plus commodément les visages qui s'offrent à mon inspection. Hier matin, par exemple, j'ai pu mesurer la lèvre supérieure de quantité de gens, assis autour de moi, cette lèvre qui ne peut être atteinte du moindre mal sans mettre en danger la vie. Quelle n'est pas son importance dans la physionomie, selon qu'elle est courte, longue, plate, mince, épaisse, qu'elle tombe, droite, ou qu'elle est rebondie. Plate elle nous fait ressembler aux poissons. Rebondie, elle nous donne l'air simiesque. Mince, elle annonce la méchanceté ; épaisse, la bonté ; charnue à l'excès, la bestialité.

Or j'étais encadré par deux hommes dont la bouche présentait des caractères particulièrement remarquables et opposés. Celle de l'un se relevait sous le nez comme un cornet, comme une fleur dont on hume le parfum, la lèvre supérieure du même coup devenue inexistante, invisible, cachée par ce hanap naturel. Chez mon autre voisin, au contraire, la lèvre supérieure largement renflée représentait à peu près le tiers du profil, éloignant démesurément la bouche du nez. Pas de chimpanzé plus chimpanzé que cet homme et avec cela quelque chose de malin, de malicieux dans le regard que ne parvenaient pas à éteindre deux paupières énormes, alourdies par un relent de sommeil.

Si je perdais ma bibliothèque, j'aurais toujours le métro et l'autobus. Un billet le matin, un billet le soir, et je lirais les visages.

Ah ! que mon ami C. avait raison de diviser les gens et ses amis en deux catégories : ceux qu'on peut rencontrer dans le métro et les autres qui ont leur voiture privée ou les moyens de prendre un taxi. Ah ! les riches ne savent pas ce qu'ils perdent, ce qu'ils perdent d'occasions de connaître leur espèce, à laquelle ils évitent de se mêler, avec laquelle ils évitent de se

commettre, se condamnant par là à la pire des pauvretés.

Ce soir, j'avais choisi pour l'étudier une femme que j'apercevais dans la glace du compartiment. Elle était assise en face d'un homme que je ne voyais pas, qu'elle adorait. Le bonheur que sa contemplation répandait sur sa face la faisait belle, de la beauté de ces Madeleines célèbres que Poussin ou Greco nous ont laissées. Les cheveux d'un blond cendré partagés en bandeaux, elle avait les yeux d'un bleu sombre et un teint de lis, mais ce n'était là que le théâtre d'une expression indicible, traversée comme par une flèche de feu. Une grande dame ? Non pas, ni une femme du peuple.

J'ai voulu connaître l'homme que cet Ange humain vénérait de si près, avec à la fois tant de passion contenue et de sérénité brûlante.

Eh bien ! il était quelconque physiquement, mais tous ses traits respiraient la virilité, en même temps que la douceur, et dans son attitude un peu gênée on retrouvait la modestie de ceux qui travaillent de leurs mains, quand ils se reposent. Le luxe d'attention qu'il provoquait ajoutait à sa confusion, à son dépaysement, parce qu'elle l'invitait sans doute à des délicatesses pour lesquelles il ne se croyait pas né. Or, rien plus que la transfiguration de son objet par la passion qu'il inspire ne me semble près du divin. Que cet homme, s'il eût apporté dans la circonstance plus d'aisance, un plus beau visage et des manières plus distinguées m'eût semblé vulgaire, insupportable ! Je me serais détourné, alors que j'avais l'impression d'assister à un miracle.

De ma fenêtre j'observais une femme et un homme qui cheminaient de compagnie, elle un peu en avance sur lui, mettons d'un demi-pas. Il boitait. On aurait voulu crier à cette compagne trop pressée de ralentir son élan. Lui s'efforçait vainement de la rattraper. Il y avait dans ce désaccord évident quelque chose de tragique.

Je me suis dit que presque tous les couples ressemblent à celui-ci. Bien peu d'êtres sont faits pour marcher d'un même pas.

Comme il est pénible de retrouver fanés, vieillis, passés des visages que nous avions connus si frais, si pimpants à l'aube de notre vie. Leur déchéance nous parle de la nôtre, qui, pour s'être installée lentement à nos yeux, nous échappe.

J'entends toujours une voix murmurer devant le visage de ma mère morte : — Cette narine respire déjà l'éternité.

MARCEL JOUHANDEAU

SAUVER LA GUERRE ?

Les événements de 1940-1945 démentent les prévisions des théoriciens de la guerre totale. La fonction de la guerre, dit en substance Clausewitz, est d'imposer sa volonté à autrui en recourant au maximum de terreur et de contrainte. Or, malgré toutes les atrocités dont nous avons été témoins de 1939 à 1945, aucun des adversaires n'est allé jusqu'au bout de ses forces, ne s'est servi entièrement et sans réserve des moyens de destruction dont il disposait.

Il est remarquable, par exemple, que, pendant ces années, aux instants du plus grand acharnement, comme à ceux du plus grand désespoir, aucun des belligérants n'ait enfreint l'accord international interdisant l'usage des gaz toxiques. Il ne semble pas que l'on ait prêté à ce fait toute l'attention qu'il mérite. Cependant, les hostilités avaient débuté en 1939 dans la terreur des gaz asphyxiants. L'oubli collectif est peut-être le phénomène le plus important de la psychologie sociale. Mais comment ne pas se rappeler que l'Européen, civil ou militaire, a vécu les premiers mois de la « drôle de guerre », le masque au licol ? Tous le craignaient, tous le prédisaient : la prochaine guerre verrait couler partout les « serpents verts du phosgène ». Or, en lisant les historiens de ce conflit aussi bien que les documents officiels publiés jusqu'à ce jour, on trouve à peine trace de ce fait étonnant : la disparition de la menace la plus redoutée.

Il semble pourtant évident qu'en bien des circons-

tances l'usage des gaz toxiques eût pu changer la face des choses [1]. Si les bombardements aériens des villes ou des armées avaient laissé derrière eux des nappes de gaz mortels, l'effet de terreur de ces bombardements eût été bien plus grand encore et par conséquence plus efficace la pression sur les peuples — finalement de nature à obliger leurs gouvernements à solliciter la paix, selon la méthode décrite par Clausewitz et suggérée par von Bernhardi. Faut-il penser alors qu'une sorte de connivence ait existé entre les plus farouches adversaires pour ne pas dépasser une certaine limite dans la destruction ? Nous devons constater, en tout cas, que tout s'est passé comme si cela était.

Nous devons aussi faire ici une constatation plus générale. Toutes les guerres, à toutes les époques (à l'exception peut-être des grands massacres mongols), ont toujours respecté quelque règle du jeu. Il s'agit au fond de faire en sorte que la guerre ne soit pas entièrement hideuse, qu'elle reste possible et concevable. Il faut lui garder un caractère acceptable, sinon attrayant. Il faut n'en dégoûter qu'à moitié les peuples et pour quelque temps seulement.

Certes, la guerre est toujours attrayante pour le vainqueur, serait-il Pyrrhus. Cependant, tout se passe en général — dans le monde civilisé, particulièrement — comme si les hommes avaient désiré que le vaincu puisse y penser, lui aussi, avec quelque satisfaction. Il semble que la guerre « civilisée » renonce à supprimer le vaincu. Sans doute, dira-t-on, l'humanité et la morale y gagnent et il y a lieu de se féliciter de cet indéniable progrès. Oui, mais en même temps cette modération ne signifie-t-elle pas que l'on s'est résigné à la

1. Nous ne parlons pas ici des massacres exécutés par les nazis, principalement dans les camps de concentration. Il s'agit là d'un tout autre phénomène — étranger aux buts de guerre tels que les conçoit Clausewitz. Car le massacre des juifs, qu'ils fussent allemands ou polonais, pouvait à la rigueur indigner, mais non contraindre ou influencer les ennemis anglais, américains et russes de l'Allemagne.

pérennité de la guerre ? Il ne reste donc aucun espoir de la supprimer, pas même l'illusion de désarmer définitivement un ancien et futur adversaire. Est-ce pour cela que, renonçant à mettre fin aux conflits sanglants, on se contente de les modérer ?

Ce qui est arrivé aussi bien en 1914 qu'en 1940 prouve cette volonté de modération et dément, nous l'avons dit, les prévisions des grands théoriciens classiques de la guerre. Les choses se sont passées à l'encontre de ce qu'ils ont prévu. La guerre « totalement totale » n'a jamais eu lieu. La formule conventionnelle, celle de la « guerre-contrat », a toujours finalement prévalu sur la formule de la guerre sans frein et de l'extermination effective des ennemis.

Remarquons qu'en général c'est pendant les périodes de civilisation stable et de mentalité unanime que nous voyons se renforcer les règles conventionnelles destinées à modérer les conflits armés. Il en fut ainsi dans le monde hellénique : les guerres entre cités hellènes étaient assorties de nombreuses règles morales, règles de courtoisie et d'humanité généralement respectées. De nombreuses trêves de caractère religieux et, dirions-nous aujourd'hui, « culturel », telles que les Grands Jeux, venaient les arrêter. Durant la grande période d'unanimité que fut le Moyen Age chrétien, on vit se développer et fleurir un minutieux code de chevalerie auquel s'ajoutaient aussi les trêves imposées par l'Église. Le même phénomène se produisit entre les républiques italiennes et entre les États allemands du Moyen Age.

***

Mais cet « endiguement » de la guerre, que nous voyons périodiquement s'inscrire dans le droit coutumier, se trouve périodiquement compromis — tantôt par suite de l'invention d'armes ou de tactiques nouvelles

bouleversant les usages établis ; tantôt par l'effet d'un choc violent entre des structures politiques ou des civilisations complètement différentes. Le désarroi règne alors jusqu'à ce que l'on ait trouvé une nouvelle forme d'équilibre et une formule propre à rendre à nouveau la guerre conventionnelle.

Citons quelques exemples de ces troubles apportés dans l'ordre de la guerre : l'introduction de l'artillerie aux XVe et XVIe siècles ; la brusque irruption, dans la guerre savante, économe et conventionnelle du XVIIIe siècle, de la tactique des armées de la Révolution fondée sur le massacre et la levée en masse ; de même, la rencontre inattendue sur le champ de bataille des républiques italiennes, accoutumées à de petites guerres sans danger et à objectif limité, avec les grands États voisins, la France et l'Espagne, lorsqu'ils envahirent la péninsule.

Mais le plus grand et le plus long bouleversement qui oblige la guerre à changer de forme provient surtout des révolutions de la technique. Lorsque apparurent les premières bouches à feu, les chevaliers refusèrent de faire quartier aux bombardiers. Leur éthique de la guerre était choquée par ces armes dont l'effet était indépendant de la bravoure ou de la force de ceux qui les maniaient. Ils voyaient dans les artificiers, dont les boulets fauchaient aussi bien le gentilhomme cuirassé que l'humble piétaille, les artisans de la dégénérescence à la fois de l'art et de l'éthique de la guerre seigneuriale.

L'introduction d'armes nouvelles a toujours été un sujet de scandale. L'arbalète, dont les traits perçaient les armures, fut l'objet d'une telle désapprobation qu'un pape en interdit l'usage, sous peine d'excommunication, dans les guerres entre chrétiens. Elle devait être réservée uniquement aux luttes contre les infidèles. Et, dès l'apparition de l'avion, on se hâte de conclure des conventions qui interdisent le bombardement des villes par les « aéronefs ».

Ce sont donc des périodes de grand trouble pour les consciences que celles où les révolutions de la technique et parfois même celles de la tactique imposent une transformation de la guerre. Il finit par en résulter tôt ou tard une transformation de l'assiette des États. On a remarqué, par exemple, que les périodes où l'armement favorise la défensive sont celles où les États s'émiettent et où l'on voit fleurir les féodalités et les petites cités indépendantes. Lorsque, au contraire, l'armement favorise l'offensive, s'ouvre l'ère des vastes empires.

De plus, quand la guerre change de visage, le désarroi et la terreur sont accrus par le fait qu'au début tout au moins l'inventeur des nouvelles armes ou de la nouvelle tactique remporte des victoires foudroyantes. La parade n'est pas toujours aisée à trouver ; il y faut parfois, pour le vaincu, plusieurs générations qui, en attendant, subiront, plus ou moins durement, la loi du vainqueur.

L'humanité vit, depuis l'apparition de l'arme atomique, une de ces périodes où l'on est contraint de reviser les valeurs de la guerre et surtout d'envisager une nouvelle conception, tout au moins une nouvelle répartition, des souverainetés. Deux énormes guerres à peu près planétaires avaient montré que l'on avait réussi tant bien que mal à « digérer » l'aviation, et surtout son aspect le plus sévère, les bombardements aériens des villes. Le rapide relèvement de l'Allemagne est la preuve, d'autre part, que les moyens modernes de reconstruction sont parvenus à compenser ces destructions. Mais voici que le seul pays qui ait reçu une bombe atomique sur son territoire en est resté atterré : il semble qu'aujourd'hui encore les Japonais — le peuple le plus guerrier du monde — en aient les « nerfs cassés ».

Considérons, en effet, ce qui s'est passé depuis l'entrée en scène des armes nucléaires. Là aussi, les faits nous semblent infliger un démenti de plus aux thèses des

théoriciens de la guerre totale. Le possesseur de ces armes, lorsqu'il était le seul à les détenir, aurait dû, si les thèses de Clausewitz correspondaient à la réalité, imposer sa volonté à tous, n'admettre aucune désobéissance ni aucune contradiction. Or nous avons pu constater que les choses ne se sont pas passées ainsi.

Le premier possesseur de ces armes a attendu que d'autres les détiennent. Nous avons vu ensuite s'engager, entre les grandes nations rivales, une gigantesque course aux armements, comme jamais probablement il n'y en eut en temps de paix. Si l'impulsion belliqueuse des nations était conditionnée par le nombre de leurs soldats ou par le volume des armements accumulés, la guerre aurait dû éclater mille fois depuis 1950 : jamais Hitler, au plus fort de son agressivité, n'avait disposé d'armées aussi nombreuses, ni de tels stocks d'engins meurtriers.

Cette situation montre, il est permis de le croire, que ce n'est pas la présence d'armées nombreuses ni l'accumulation de moyens de destruction qui seraient la cause déterminante de l'incitation à la guerre. Sans doute, l'armement est-il une condition nécessaire. Mais il n'est qu'un instrument au service de l'agressivité. Il ne suffit pas par lui-même à donner le désir de combattre, c'est-à-dire de tuer et surtout de mourir.

Il s'est toujours trouvé des gens pour croire que l'existence des armées était la véritable raison de la guerre. L'interprète le plus éloquent de cette thèse fut Victor Hugo lui-même. Dans un congrès pacifiste européen tenu en 1869 (hélas !), il prononça un discours pour démontrer que la présence d'armées permanentes était la seule cause des conflits. « Supprimons l'armée, dit-il, et il n'y aura plus de guerre. » Cette thèse est particulièrement surprenante dans la bouche de Victor Hugo. Car il avait célébré à maintes reprises, dans ses romans et ses poèmes, les soldats improvisés de la Révolution. Il savait donc mieux que personne la valeur offensive

de la levée en masse et de « l'armée des savetiers et des avocats », tant raillée par les officiers de métier des armées royales. Car jamais les massacres ne sont si grands que lorsque se trouvent en présence les « armées d'amateurs » des guerres civiles. Rappelons, pour ne pas évoquer les plus récentes, les broches et les lardoires de la *Satire Ménippée*.

***

Mais le désarroi de notre époque est double. Nous avons, d'une part, la surprise heureuse, mais non moins grande, de voir qu'après plusieurs années de course aux armements et de « guerre froide » la paix continue — et nous sommes bien obligés d'en déduire que la véritable raison de l'éclatement des hostilités se trouve sans doute ailleurs, ce qui dérange nos idées traditionnelles en la matière.

D'autre part, nous avons conscience que l'apparition de l'arme atomique est une nouveauté d'une telle taille qu'elle oblige à « repenser » tous les problèmes fondamentaux de l'histoire. Jusqu'ici, lorsque l'on songe à la guerre, le côté anecdotique l'emporte. On évoque les incidents qui ont précédé les conflits, puis les épisodes de leur déroulement. Or, depuis qu'est apparue l'arme atomique, cette évocation ne trouve plus chez nous de points d'appui suffisants dans le concret des choses : il est toujours difficile à l'homme d'imaginer des événements dont l'histoire n'a pas l'expérience.

On est conduit dès lors à s'interroger sur la ou les *fonctions* qui sont remplies par les conflits armés. Mais à ce sujet une remarque s'impose : il est probable que les guerres remplissent des fonctions sociologiques déterminées. Mais ce rôle fonctionnel n'est pas immédiatement apparent ni perceptible. On ne peut en ces matières qu'appliquer la méthode — maintenant tradi-

tionnelle, en sociologie, depuis Durkheim — qui consiste à aller successivement des faits à l'interprétation et de l'hypothèse aux faits. C'est ce que nous avons voulu faire pour notre part en avançant sur ce sujet des hypothèses actuellement en cours d'étude et de vérification. Mais nulle certitude objective ne nous semble s'imposer encore.

Cependant, à côté de la fonction matérielle et objective, celle qui touche aux structures sociales, il existe une fonction non moins réelle : c'est la *fonction intentionnelle.* Il s'agit de celle qu'attribuent — à tort ou à raison — aux guerres ceux qui les font. C'est en somme l'*énonciation subjective des buts de la guerre* poursuivis par chaque belligérant. (La recherche de la « guerre juste », c'était déjà la méthode qu'employa, sans attendre Wilson, saint Thomas d'Aquin.)

Jusqu'ici, dans le droit international public, c'est-à-dire dans les règles qui gèrent les rapports des États entre eux, l'ultime recours est le conflit armé et sanglant. *La guerre est toujours sous-entendue dans les rapports entre nations*. Sans doute il y a la Cour de La Haye, comme il y eut jadis les amphictyonies grecques, les cours des barons médiévaux et le rôle d'arbitre amiable mais impérieux qu'assument en toute époque les États qui détiennent temporairement l'hégémonie. Toutes ces attributions sont d'ailleurs plus ou moins calquées sur le droit privé. Mais ce droit reste désarmé et incompréhensif lorsqu'il se trouve précisément en face des guerres les plus virulentes. Il s'agit alors de poussées dynamiques, de désirs d'expansion et d'impérialisme, *sans autre justification possible que ce dynamisme lui-même.* En principe, le droit privé est conservateur. Il est conçu pour la protection des droits acquis, l'exactitude des échanges, mais non pour l'aide au dynamisme. Quelques juristes nazis avaient bien essayé de fonder un droit « protégeant les plus durs » et assurant les revendications des

plus forts. Il ne paraît pas qu'ils aient réussi à le codifier ni même à éclaircir leurs intentions.

Les motifs des guerres sont innombrables. Vrais ou faux, on sait toujours en inventer suivant les circonstances. Pourtant, sur ce chapitre, l'évolution a été restrictive. Aujourd'hui, l'éthique est devenue plus exigeante. Elle n'accepte plus que trois sortes de justifications du recours à la violence :

La première, la plus traditionnelle, considère la guerre comme un jugement de Dieu. Il donne la victoire à la cause la plus juste. Lorsque l'issue du conflit est trop évidemment choquante, on se console en disant que les voies du Seigneur sont mystérieuses. Cette conception mystique de la guerre paraît à première vue archaïque. Mais elle n'en est pas moins sous-jacente à nos conceptions modernes. Les historiens, en tout cas, finissent généralement par prouver que le vainqueur c'est « le plus digne de vaincre » et le survivant « le plus digne de survivre ». Dans le vocabulaire moderne, le jugement de Dieu s'appelle le « jugement de l'histoire », mais au fond cela revient au même : c'est la « digestion » des conflits par le fatalisme.

La seconde justification, plus complexe, nous la trouvons dans l'argument de Hegel repris, précisé et modernisé par Marx et Engels : c'est la supériorité du vainqueur. La pensée de Hegel à ce sujet s'est nourrie de la méditation des guerres napoléoniennes. On sait que l'invention technique y joua un rôle à peu près nul. Aussi Hegel ne parle-t-il que de la supériorité spirituelle des vainqueurs. Au contraire, Marx et surtout Engels écrivaient après la révolution industrielle. Ils avaient été témoins des succès inattendus de la Prusse dus à la supériorité des transports et de l'armement, aussi bien à Sadowa qu'en 1870. Aussi en concluent-ils que la guerre assure la suprématie de celui qui possède la technique la plus perfectionnée. On peut en déduire qu'elle joue

un rôle de premier ordre dans le progrès social, puisqu'elle aboutit à diffuser la technique matérielle la plus avancée dans le reste du monde.

Enfin, vient l'argument biologique : la guerre sert à assurer l'expansion des nations les plus dynamiques, et notamment celle des nations prolifiques dont la population est à l'étroit sur leur territoire. C'est cette dernière théorie, celle de l'*espace vital*, qui connut de nos jours la plus grande fortune. Elle s'est montrée la plus virulente. En elle se résume toute l'argumentation de Mussolini et d'Hitler.

L'importance de cette dernière conception du rôle de la guerre est certaine. Car c'est la seule que les peuples acceptent aujourd'hui. Le jugement de Dieu peut les trouver sceptiques, l'amour de la technique peut les laisser froids. Mais ils respectent l'égoïsme sacré des besoins économiques et se montrent sensibles à des considérations tirées de la biologie plus ou moins darwinienne.

Car les arguments économico-sociaux avancés surtout aujourd'hui pour justifier la guerre ne sont, en dernière analyse, que des arguments biologiques fondés sur la nécessité d'assurer par tous les moyens les besoins vitaux du groupe considéré alors comme d'une espèce différente de celle du voisin.

Ce qui sous-entend, évidemment, que chaque nation est persuadée de son droit « sacré » ou « vital » (les deux termes tendent à s'équivaloir) à assurer son expansion sans se préoccuper de celle de ses voisines. L'idée ne semble être venue à personne que le vrai problème de la paix est celui, justement, de limiter le dynamisme biologique. C'est le seul en effet qui soit indiscutable. Il n'est justiciable d'aucune argumentation, ni d'aucune bonne ou mauvaise volonté. Car il revêt toujours la brutalité inéluctable d'un fait.

Or le seul argument qui entraîne aujourd'hui la

quasi-unanimité des nations, c'est la nécessité pressante de se procurer des débouchés ou d'assurer les besoins de la population croissante. Les gouvernements qui l'invoquent sont assurés de faire excuser, tout au moins par leur propre peuple, une politique menaçante, voire belliqueuse, malgré les souffrances et les sacrifices qu'elle apporte. Des peuples de mentalité et de tempérament aussi différents que les Allemands, les Italiens et les Japonais, ont cru en sa nécessité et ils ont suivi avec un consentement quasi unanime les chefs qui incarnaient cette politique d'expansion. Car — et Tolstoï l'avait fort bien exprimé — une opposition déterminée à des sacrifices peut jeter le trouble dans le programme belliqueux d'un parti ou d'un chef et en entraver le déroulement. Ces sacrifices eussent été insignifiants par rapport à ceux de la guerre. Mais le consentement tacite à l'hécatombe était général et personne, pas plus en Allemagne qu'en Italie, n'a levé le doigt pour l'empêcher.

Cette primauté de l'argument démo-économique montre qu'on prend de plus en plus conscience de la fonction véritable de la guerre. Petit à petit, à travers d'effroyables expériences, on se rapproche de la réalité. Pseudo-problèmes et explications adventices se dissipent, nous dévoilant l'essentiel de la fonction des conflits armés.



La crainte d'être obligé de renoncer à une institution sociale aussi vénérable, sans avoir trouvé le moyen de la remplacer, est certainement pour une grande part dans le malaise actuel. Jusqu'à nous, toutes les civilisations, toutes les sociétés étaient résignées à la guerre. On la déplorait, on s'en plaignait, mais on admirait le grandiose de sa gigantesque horreur. Voilà qu'aujourd'hui on la juge et qu'il ne nous suffit plus de faire la

part du feu. Mais on ne trouve rien pour la remplacer... Il nous reste, Dieu merci, l'agressivité individuelle. Mais toutes les violences que relate la « Série Noire » ne « font pas le poids » lorsqu'il s'agit de rééquilibrer les nations.

Sauver la guerre. C'est au fond le problème le plus urgent pour les nations — la solution obscurément recherchée et souhaitée par toutes, vers laquelle on s'achemine aujourd'hui à travers des rencontres et des conférences plus ou moins spectaculaires.

Nous avons dit que toutes les époques ont élaboré et plus ou moins respecté un « droit de la guerre », que les peuples les plus sanguinaires, les conquérants les plus durs ont toujours admis quelques règles conventionnelles, modératrices. Ces règles, si l'on y réfléchit, tendent bien au même but : elles empêchent d'aller « jusqu'au bout », de détruire complètement l'adversaire, d'ôter à la guerre tout son attrait et toute sa noblesse. Ce n'est pas l'ennemi qu'elles veulent ménager, c'est la guerre elle-même, à laquelle elles gardent un visage acceptable et un caractère respectable.

Malgré ses cruautés et ses destructions, il s'agit de n'en dégoûter les peuples qu'à moitié et pour quelque temps seulement. Il faut que, même pour les vaincus, la guerre reste possible et renouvelable. (Le temps que « ça repousse »). Supprimer l'adversaire laisse un vide que rien ne peut combler. (Nous entendons tous les jours des dissertations sur le « vide stratégique » de l'Allemagne.) Sans adversaires, les peuples en seraient réduits à se dévorer eux-mêmes, comme l'animal Catoblépas du bon Rabelais.

Ainsi, après la grande peur de la guerre de Corée, on revient, du consentement unanime et par inertie intellectuelle, à la solution traditionnelle. Les traités de paix classiques, aussi bien chez les Grecs qu'au temps de l'Équilibre européen, étaient généralement assortis de clauses de désarmement et de licenciement de troupes.

Nous avons innové : les traités d'après 1918 et 1945 n'ont imposé de limitations qu'aux vaincus — avec le succès que l'on sait.

Mais on abandonne, aujourd'hui, ces innovations, qui se sont toutes soldées par des échecs, et l'on tend à revenir, *mutatis mutandis*, aux solutions du XVIIe et du XVIIIe siècle : c'est le dernier mot du progrès en droit international public. On réussira probablement à limiter les armements et même à interdire les armes nucléaires. Pourquoi pas ? L'expérience montre que c'est chose possible puisque l'on a réussi à renoncer, aux pires moments de la guerre de 1940-1945, à la tentation des gaz asphyxiants. Les conflits pourront ainsi continuer d'éclater, mais les destructions qu'ils engendreront seront contenues dans des limites « raisonnables ». Et la guerre pourra continuer à assurer sa fonction : absorber les surplus économiques et humains, chasser les humeurs peccantes de certains peuples et assurer l'équilibre par la relaxation démographique. La guerre n'est-elle pas un infanticide différé ?

* * *

Ainsi, tout se passe, sous nos yeux, comme si peuples et gouvernements — sans se l'avouer à eux-mêmes, bien entendu — estimaient indispensable de sauver la guerre. Mais ce n'est pas tout : il existe aussi des raisons, d'ordre intellectuel cette fois, qui veulent qu'à tout prix la guerre soit préservée. Car — qu'on le déplore ou non — elle reste la clé de voûte de notre conception de l'ordre social à la fois interne et international. Il s'agit de la *hiérarchie*, au sens le plus large du mot, c'est-à-dire de la répartition de l'autorité, du prestige, des possessions et des consommations entre groupes rivaux en état d'expansion biologique. C'est par la référence historique et explicite à des séries de guerres passées que

s'expliquent la répartition des espaces vitaux et la hiérarchie des États et des nations. Mais c'est par la référence, tantôt étonnamment tacite, tantôt cyniquement avouée, à la future guerre que s'explique le maintien — jusqu'à un nouveau conflit qui remettra tout en question — de cette hiérarchie. Sans l'idée de la guerre, tout l'édifice logique de nos conceptions sociales et de notre dialectique du développement des nations devient boiteux : il ne dispose, en vérité, d'aucun autre fondement historique réel.

Depuis la préhistoire, la notion même des rapports entre des groupes humains qui se développent chacun de son côté, en séries indépendantes, est axée sur la guerre. Qu'il s'agisse de tribus primitives à la mentalité paléolithique ou de nations modernes savantes et raffinées, le conflit armé reste le fondement de notre droit international public qui a toujours été et qui reste encore *un libéralisme biologique tempéré par les hécatombes.*

N'oublions pas que les conceptions juridiques qui se rattachent aux rapports entre États n'ont jamais réussi à utiliser, à assimiler ni à adapter les notions proprement conservatrices du droit privé : celles de prescription, d'usucapion et de souveraineté. Seule, à un moment donné, l'épreuve de force — de quelque nom qu'on l'appelle — décide entre des prétentions rivales. Comme le sacerdoce du prêtre de Némi, la souveraineté nationale est toujours précaire et juridiquement contestable. Un État souverain est justement un État libre d'attaquer qui bon lui semble (c'est-à-dire de diriger son expansion sur les terrains choisis par lui-même) et de relever tous les défis. Le recours à la guerre est le fondement du droit international, comme le recours à l'or — même tenu en réserve et muré dans des caves — reste le fondement de la valeur des monnaies et le garant de leur authenticité.

***

Il semble donc qu'après quelques tâtonnements nous nous dirigions maintenant, de l'accord de tous, vers le retour à la solution traditionnelle. On limitera les armements, on interdira les gaz et les bombes atomiques. Les guerres pourront continuer d'éclater, mais elles seront contenues dans des limites « raisonnables ».

Aurons-nous, au prix de cette démission, acheté une tranquillité relative ? Il est permis d'en douter. De terribles surprises sont à craindre. Ici aussi l'expérience historique — il faut bien y recourir à défaut d'expérimentation — nous donne à réfléchir. L'art suprême du stratège fut toujours d'employer la surprise. Et la plus grande des surprises, c'est la violation inopinée des usages et des conventions. L'histoire des grands capitaines : Che Houang Ti, Gengis Khan, le Grand Frédéric ou Carnot, met l'accent sur ce point. Leurs succès les plus éclatants, ils les doivent à la violation des règles modératrices de la guerre, respectées par tous de leur temps.

Nous endormir à la faveur d'une sécurité à base conventionnelle, en laissant subsister toutes les autres causes de frénésie périodique des nations, nous prépare de terribles réveils. Admettons même que certaines interdictions soient respectées, parmi lesquelles celles des gaz ou des bombes nucléaires. Oublierons-nous que les plus grands massacres de l'histoire, des Mongols aux Romains, ont eu pour instruments des flèches, des épieux et de ridicules petites épées ? Ce ne sont pas les armes qui tuent, mais la manière de s'en servir. Or, à l'origine, sont les impulsions qui poussent à s'en servir.

Aujourd'hui, le vent est encore à la trêve. Un immense besoin de paix domine chez les nations les mieux armées. Car celles-ci, précisément, sont encore plongées dans l'euphorie d'après guerre. C'est pourquoi leurs armes, plus abondantes et plus perfectionnées que jamais,

demeurent muettes. Mais il est sans exemple que cette euphorie et les penchants débonnaires qui l'accompagnent soient éternels. Il suffira que la génération éprouvée par le dernier conflit cède le pas à la suivante et que la même imprévoyance biologique continue pour que durcisse à nouveau la psychologie des peuples.

Nous risquons de nous trouver alors tout aussi démunis de pensée qu'en 1914 ou en 1939. Ce sera faute, encore une fois, d'avoir pu concevoir un droit international dont le principe régulateur soit autre chose que la guerre. Nous n'aurons, demain comme hier, que nos bons sentiments à opposer à ces frénésies collectives qui mettent périodiquement en éruption les peuples, comme les volcans.

Mais, dira-t-on, quel que soit notre amour de la paix, comment trancher entre les compétitions vitales qu'entraîne l'expansion des peuples, sans ce suprême et indiscutable recours ? Aujourd'hui, cette expansion marche à pas de géant. Aussi bien dans l'abondance que dans la pénurie, la croissance numérique des nations atteint des proportions catastrophiques. La concurrence vitale de ces dynamismes désordonnés, sans harmonie ni correspondance entre eux, conduit à des chocs inévitables. On n'est jamais parvenu, lorsque cette virulence de l'espèce humaine était bénigne, à éviter ces chocs. Croit-on qu'on les empêchera maintenant que la croissance des peuples subit une accélération d'avalanche ?

C'est pourquoi il nous semble que le problème des guerres doit être repensé de fond en comble. La partie sera perdue pour l'humanité et pour la paix, si nous ne nous hâtons pas de mettre à profit le répit actuel pour inventer une réponse à un défi comme l'humanité n'en connut jamais. Demain l'euphorie d'après guerre prendra fin chez les grands belligérants de 1945 et les foules d'Asie seront armées... Pour reprendre la prédiction sinistre de Voltaire, cela nous promet « un beau tapage ».

Jusqu'ici, c'est la guerre qui était chargée d'instaurer un ordre nouveau après chaque rupture d'équilibre. Ce sont les conditions de cet équilibre de croissance des nations qu'il est urgent de déterminer aujourd'hui afin de pouvoir agir préventivement et en connaissance de cause. Sans cela, l'aspiration à la paix reste un vœu purement sentimental.

L'expansion à la fois accélérée et désordonnée à laquelle nous assistons fait que l'homme est devenu trop dangereux pour l'homme. Sa virulence biologique s'accompagne d'une nouvelle capacité technique de nuire, toutes les deux exaspérées par rapport aux possibilités d'adaptation. On ne peut plus en abandonner la multiplication au hasard. Aucune paix durable n'est possible si l'on ne réussit pas à endiguer et à coordonner le dynamisme biologique de l'espèce humaine. Les progrès de la médecine, des sciences et des techniques l'accroissent chaque jour. Nous en sommes arrivés au point où le potentiel d'expansion démographique est tellement accru qu'il permettrait à chaque peuple l'ambition de supplanter ses voisins (au sens propre du mot, c'est-à-dire de repeupler rapidement leurs territoires après les avoir vidés). C'est là une condition optima pour que les impulsions belliqueuses de chaque peuple soient exaltées, chacun disposant d'une abondante « armée de réserve démographique ». Celle-ci pèse sur la conjoncture politique autant que « l'armée de réserve du travail » de Marx sur la conjoncture sociale, l'une et l'autre contribuant à rendre les conflits insolubles (c'est-à-dire, conduisant invinciblement aux épreuves de force).

Jusqu'ici, l'histoire nous montre que la seule attitude envisagée devant l'accélération des dynamismes est la passivité du libéralisme intégral. On attend que les déséquilibres aient atteint un point de rupture. On voit venir de loin la catastrophe et l'on entérine ses résultats. Or notre époque semble caractérisée, comme l'a

vu M. Halévy, par l'accélération de l'histoire. Celle-ci résulte à son tour de l'accélération des croissances. Elle n'est plus à la mesure des institutions traditionnelles qui correspondent aux rythmes de développement d'autrefois — du temps où la population d'un pays mettait, dans les cas les plus favorables, cinq siècles pour doubler : elle quadruple de nos jours en un seul siècle.

Il paraît donc aujourd'hui nécessaire d'envisager des solutions préventives susceptibles d'agir sur des structures génératrices de conflits. Endiguer, diriger et répartir ces dynamismes biologiques jusqu'à présent aveugles et désordonnés, c'est chose concevable et moins contestable que la guerre moderne. L'économie dirigée et orientée réussit à empêcher, tout au moins à pallier les crises. Il semble que l'on doive inventer de même ici une solution inédite et innover pour faire face à une situation nouvelle. Sans doute, nous ne pouvons prétendre à supprimer la guerre sans la remplacer. Pour la remplacer, il faut de l'imagination et du courage. Nous feront-ils toujours défaut ?

Les deux dernières guerres ont montré que l'héroïsme, l'esprit de sacrifice, la capacité de souffrance des hommes sont sans bornes. Mais elles ont démontré aussi la somme de conformismes dont ils acceptent, avec tant d'admirable bravoure, d'être les victimes. Les corps sont courageux, mais l'esprit est timoré. On se résout plus facilement à mourir qu'à réfléchir — c'est-à-dire à aller contre les tabous qui rendent « intouchable » le problème de la guerre depuis des millénaires. Le respect de ces tabous nous fera-t-il, encore une fois, « sauver la guerre » ?

GASTON BOUTHOUL

LE GOUFFRE AFFAMÉ

On était encore en automne lorsque Paul Safronov annonça qu'il allait se marier. Cela surprit tout le monde et parut incohérent. Tous étaient convaincus que le chaudronnier, cet « homme de Dieu », pour qui le divin n'était guère que le songe d'un esprit facétieux, pour qui l'humain seul donnait la mesure de la vérité, n'était pas fait pour la vie de famille. Seul le tueur de cafards, qui jugeait sévèrement les fables et les sacrilèges, dont on rendra compte dans ce monde comme dans l'autre, approuvait son ami : « Il se mariera, il se rangera. » Personne ne se demanda si Safronov ne portait pas en lui un projet dicté par une haute inspiration et médité sans légèreté.

Le mariage devait avoir lieu après l'Épiphanie et dans la paroisse de la fiancée.

A cette époque de mon adolescence, je venais de découvrir la lueur ardente de l'âme condamnée de Gogol, j'accueillais avec enthousiasme sa parole grandiloquente, chamarrée d'argent comme un habit d'apparat polonais : je me laissais ensorceler par un ciel étranger, comme par ces chansons d'Ukraine, inquiétantes dans leur grave rêverie.

Je connaissais l'église de Saint-Nicolas, aux Kotelniki. Cette antique église de Moscou me faisait songer à une autre église, décrite par Gogol dans *Vii*, toute couverte de mousse avec les monstres restés captifs à chaque porte et fenêtre, où le philosophe Thomas Brutus, hors de lui, ne lisait plus, mais hurlait les prières

et les exorcismes près du cercueil de la panna Sorcière. Par ses cris, il s'efforçait de chasser la peur qui l'avait saisi et enchaîné au moment où sa faute lui fut révélée dans le regard des yeux clos de la morte. Une larme avait roulé sous les cils de la paupière droite, il l'avait vue : ce n'était pas une larme, mais une goutte de sang.

Le jour du mariage, le vent chassait la neige dès le matin ; vers le soir, les rafales s'enroulaient en quenouilles blanches.

Il y a trois tempêtes de neige dans les espaces de la vaste Russie : celle de Pouchkine, celle de Tolstoï et celle d'Alexandre Blok. Ces bourrasques affamées faisaient rage au-dessus de Moscou. Elles s'élevèrent des sept collines de la ville, en haussant leur voix jusqu'au cri des oiseaux et, avec un sifflement de scies minuscules, s'enroulèrent dans un vertigineux tourbillon, pour retomber à terre, étouffées par la neige qui les gavait. Puis, les dents serrées comme des possédées, elles se relevaient et se remettaient à tournoyer. Les unes blanches, presque bleues, se rassemblaient près du cabaret Lapachov et de l'église de la Résurrection, dévalaient la colline aux Poux vers les Bains ; les autres, vertes et légères comme des fleurs de thé, venaient à leur rencontre du côté opposé. Des faux déchiraient le gouffre du ciel et, sur la terre tournante, passait une menace, un souffle de mortelle liberté.

Le vent dressait la neige en masses, et les marches de l'escalier de l'église se confondaient sous un monticule, les coupoles et les fenêtres étaient scellées, les murs de pierre calfatés d'une étoupe blanche. C'était l'heure du crépuscule, la brume du soir et ces volets impénétrables avaient fait dans l'église une nuit prématurée.

Quelques cierges minces tremblaient devant les icones où trois veilleuses brûlaient en permanence, deux couleur de sang et une bleue au milieu ; elles vacillaient comme une ombre lunaire.

Tout autour s'étendait cette menaçante obscurité qui, jadis, fut chassée jusqu'aux voûtes par tous les cierges que Thomas Brutus avait allumés, la première nuit de veille dans l'église.

Le chaudronnier, en longue redingote, avec une cravate blanche à gros nœud, avait un air de fleur de serre, épanoui dans le chaleureux rayonnement de sa décision secrète. A côté de lui, comme une ombre grise et floue, semblait se fondre la fiancée avec son visage mal défini et son cou anormalement mince. Pas de chantres, les sacristains seuls chantaient. L'ordinaire de leurs voix nasillardes était repris et entonné par le mugissement grondant du dehors. Tout à coup, des sons, des hurlements de Moussorgski intervenaient en vons prenant l'âme. Le mauvais temps interdisait la route, même aux amateurs de scandale, l'escorte était pauvre et l'église presque vide.

Après la cérémonie, lorsque nous sommes sortis droit dans les amoncellements de neige, j'ai eu le sentiment de marcher dans un désert blanc mouvant par une nuit à jamais sans aurore. Pour un instant, je restai pétrifié. Et soudain, en traversant le terrain découvert de Kotelniki, je me trouvai face à face avec Pouchkine, Tolstoï et Alexandre Blok : triomphe des éléments, fureur du gouffre ! Un feu croisé blanc et avide nous cinglait en nous étouffant et je répétais en moi-même : « Sans aurore. »

La maison était aussi sombre que l'église. Dans le salon, fixée au mur, une seule lampe à pétrole; la cuisine était éclairée par une lampe Pigeon aveugle. Et, dans la chambre, préparée pour les jeunes époux — c'est là que l'on avait entassé les honorables pelisses qui ruisselaient en mare, — la flamme chaude d'une veilleuse près des icones.

Dans l'entrée, un vent noir sifflait sa mélodie.

Le garçon d'honneur, organisateur du bal, était un fonctionnaire des postes ; c'était le seul qui portait un

uniforme. Je ne sais pourquoi, il me faisait grande pitié. On dansait au son d'un accordéon.

Je ne me trouvais pas de place, j'allai jeter un coup d'œil à la cuisine. La tante s'affairait autour du fourneau. Je saisis dans la conversation que la mariée n'avait ni père, ni mère, elle ne gardait même pas un souvenir de ses parents. C'était cette même tante qui l'avait élevée. Et on pouvait lire sur sa figure : « Je n'en attends rien de bon. » L'inquiétude l'aveuglait.

Il y avait une petite bonne, la marmotte : courtaude comme un champignon avec une bouche au sourire gras et soumis. Elle me semblait être une lampe qui éclairait la cuisinière encombrée de casseroles, et la table chargée d'assiettes.

Je tendais sans cesse l'oreille, comme si j'entendais quelque chose : ou bien était-ce la bourrasque qui vibrait en moi ? Enfin je me casai dans un coin de la cuisine sur un tabouret sous lequel refroidissait le dessert.

Le piétinement du salon, le hurlement du vent dans la cheminée, étaient-ce des vers de Baudelaire, que j'ignorais alors, ou du Nekrassov déjà entendu et si souvent chanté ?

Derrière le rythme de ces vers, du plus profond des gémissements, j'entendais ce « Relevez-moi les paupières », crispé et tenace. Et par delà *Vii*, venant du gouffre, dont on ne voit plus le fond, un son chantant, à peine perceptible et terrifiant, par quoi tout avait commencé, par quoi tout sera dispersé. Mais — et cette pensée me torturait — jamais rien ne finira. Une nuit sans aurore...

L'accordéoniste s'était fâché et, en emportant son instrument, avait bondi dans la cuisine, traversé le vent noir de l'entrée, tiré la porte avec colère et disparu. On avait continué à danser sans accordéon. On criait en scandant quelque chose qui ressemblait à *Maria Petrovna*, on se tuait à la tâche. Qui était cette Maria Petrovna,

je n'en sais rien, elle couvrait la tempête du dehors et le bruit des talons de la danse.

« Je n'ai pas appris mes leçons et je dois me lever de bonne heure ! » Je pensais aussi à cela. Mais le plus grave était que je n'en voyais pas la fin. Jamais rien ne finira.

Et avec cette pensée en tête qui m'opprimait continuellement, je m'assoupis ou bien je me perdis à écouter.

La petite bonne de la tante, la marmotte, se pencha sur moi et m'éclaira comme une casserole : j'avais très chaud.

Et voilà qu'à travers les *Maria Petrovna*, les piétinements et la rafale, je commençais à entendre la basse, sortie des entrailles des possédés du monastère Saint-Simon. D'un seul coup, une voix inhumaine jaillit de l'enfer, grondant des noms, des mots, des exclamations; elle grandissait en moi, m'emplissait les yeux, les oreilles, le cœur.

Puis-je l'oublier ? Jadis, j'avais été cette femme et, dans sa voix, je la reconnus, comme je me serais reconnu moi-même.

... Après la confession, elle s'était couchée et profondément endormie. Soudain la douleur la réveilla : c'était *lui* qui se retournait dans son sein, se levait et, tout en la dilatant, lui rongeait le flanc gauche; sa chemise était trempée de sang. On la fit lever pour la conduire à la cathédrale. On sonnait les matines, le jour perçait à peine. Les dents serrées, elle marchait par les rues. L'odeur du sang impur et ce sentiment d'une faute inexprimée, d'un péché inconnu... Sans lever les yeux, elle resta debout, durant l'office, mais à l'invocation : « Vierge Sainte, Mère de lumière, sois glorifiée par nos chants ! » elle *le* sentit dans son ventre, l'air lui manqua. Elle ne se rappelait plus comment on l'avait emmenée. A la messe, avant la communion, le prêtre dit : « Répétez après moi », et commença : « Je crois, Seigneur, et je confesse... » Elle se taisait. « Admets-moi à ta Cène

mystique », et, selon la coutume moscovite, il ajouta : « Prosternez-vous ! » Elle ne bougea pas. Lorsqu'on la fit approcher du calice, et que le diacre demanda : « Ton nom ? » elle s'abattit sur le sol comme une coulée de plomb. Il fallut un grand effort pour la relever et la remettre devant le calice. On lui desserra la bouche, alors elle avala le vin et l'hostie, et se mit à crier : « Il m'a brûlée, il m'a brûlée ! »

Ce cri, je l'ai encore dans mes oreilles.

Le souvenir d'une douleur inhumaine, hurlée dans un cri comme par cent bouches déchirées, s'enroulait autour de la pensée qui m'envoûtait : rien ne finira jamais !

Épuisé par ce sentiment sans issue, je ne savais plus si je m'enfonçais dans une somnolence plus profonde ou si, tout en écoutant, je finissais par saisir des sons imperceptibles. A cette voix de basse, sortie des profondeurs de la vie, qui allait en s'élargissant, se joignit une nouvelle voix; maintenant, elle couvrait les échos. Je la reconnus à son étendue et à sa chaleur brûlante : c'était la tzigane Hélène Korneiev qui chantait, et, à l'insu de tous, je répétais derrière elle les sauvages paroles de sa « bourrasque ».

Je ne connaissais pas encore l'aveugle douceur de la vie, sans pensée et sans mémoire, mais je la pressentais dans cette chanson enflammée. Et je sentais déjà son venin de serpent, faute inexprimée, péché inconnu...

Je me vis gravissant les marches de pierre d'un escalier de service. A un étage très haut, sur le rebord d'une fenêtre grande ouverte, j'aperçus un cendrier, un petit pot, plein d'une épaisse verdure de lune. Je m'arrêtai pour contempler cette amertume et je vis, dans la nuit noire, au niveau de la fenêtre, une étoile blanche qui scintillait...

Tout à coup, la porte s'ouvrit avec fracas, et l'accordéoniste fit irruption dans la cuisine, dansant et sifflant. « Me voilà de retour ! » Il revenait, par respect des

mariés; mais le salaud qui l'avait couvert d'ordures, il allait lui plumer la tête. « J'ai un frère en Amérique, moi ! » dit-il, tout faraud. Et, dans sa rage, il étira l'accordéon qui sonna de ses notes roulées : *Maria Petrovna !*

« Me vaincre et la convaincre ! » Voilà l'épreuve pour mesurer ma force : la vie ou la mort ! Cette seule pensée (avec une autre, plus secrète, préparée en cas d'échec : « Paul, sauve-toi ! ») s'était emparée du chaudronnier, elle l'animait et étouffait en lui toute autre voix humaine et inhumaine : comme on le sait, Paul Safronov était un habitué du monastère Saint-Simon.

Lorsque les invités, sortis d'un coup, se répandirent en rampant dans la tempête qui rasait la terre, chacun de son côté, comme il pouvait aller, Paul Safronov ne s'en fut nulle part.

On avait beaucoup bu au cours de la soirée, il n'avait pu se dérober aux « C'est amer ! » que les invités, selon la vieille coutume russe, avaient avec insistance et tant de fois répétés (on insiste jusqu'à ce que les mariés se soient embrassés, après quoi on recommence à boire). Pourtant, il avait tenu le coup et restait toujours prêt.

Il se déshabilla sans se presser dans un coin obscur de la pièce et puis apparut dans la lumière chaude de la veilleuse, plus rayonnant encore par sa décision inébranlable. Il s'assit sur le lit près de sa jeune épouse. Après avoir soigneusement enlevé sa robe de mariée grise, elle avait plongé dans le lit, confondue avec l'édredon de plumes.

Le chaudronnier, sans la regarder, se mit à lui conter la vie de saint Alexis. Dans sa manière il y avait quelque chose de familier ; il était clair qu'il s'agissait de lui : sa Rome, c'était Moscou ; son Aventin, les Kotelniki, et la Terre Sainte, où, pour sa nuit de noces, devait fuir « l'homme de Dieu, Paul Safronov », c'était le monastère de la Trinité de Saint-Serge.

La mariée ne disait rien, se contentant de souffler aux endroits émouvants. Il avait chaud, de plus en plus chaud à cause de ses paroles ardentes et de cet édredon. Soudain, il sentit que son « Paul, sauve-toi ! » secret venait déclencher les décisions inébranlables et d'effacer tous les mots...

« Mon petit Paul, dit-elle timidement en allongeant comme un oison son cou grêle et le regardant en dessous, mon petit Paul, gratte-moi le dos ! »

Et, ne sachant plus où il s'était arrêté, il se leva.

Ce n'était plus « Paul, sauve-toi ! » mais « Relevez-moi les paupières », qui retentit comme un appel d'une voix profonde venue du dehors.

De son doigt noueux, brûlé par l'acide, tout tremblant, il toucha le dos chaud, parsemé de taches de rousseur. Dans une défaillance, il ferma les yeux : sur le visage insignifiant et soumis, à la place de ce regard stupide, s'enflammèrent des yeux à trois pupilles, plus noirs que des charbons qui se balançaient sur une tige mince.

Le feu d'un son de cloches triomphant résonna soudain et s'abattit : sept mille sept cent soixante-dix-sept noms démoniaques furent égrenés, en commençant par celui du premier démon, jusqu'à l'infini...

Derrière la fenêtre, tout Moscou hurlait.

ALEXEI REMIZOV

(Traduit par Nathalie Reznikoff*)*

CONVERSATION
ET SOUS-CONVERSATION

Qui songerait, aujourd'hui, à prendre encore au sérieux ou seulement à lire les articles que Virginia Woolf, quelques années après l'autre guerre, écrivait sur l'art du roman ? Leur confiance naïve, leur innocence d'un autre âge feraient sourire. « Il est difficile, écrivait-elle avec une enviable candeur, de ne pas tenir pour acquis que l'art actuel du roman est en progrès sur l'ancien... Les outils des classiques étaient frustes, et leur matière était primitive. Leurs chefs-d'œuvre ont un air de simplicité. Quelles possibilités ne nous sont-elles pas offertes... » Et, plus naïvement encore : « Pour les modernes, ajoutait-elle avec fierté, l'intérêt se trouve dans les endroits obscurs de la psychologie. »

Sans doute, avait-elle quelques excuses : *Ulysse* venait de paraître. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* allait recevoir le prix Goncourt. Elle-même préparait *Mrs. Dalloway*. Elle manquait évidemment de recul.

Mais, pour la plupart d'entre nous, les œuvres de Joyce et de Proust se dressent déjà dans le lointain comme les témoins d'une époque révolue. Le temps n'est pas éloigné où l'on ne visitera plus que sous la conduite d'un guide, parmi les groupes d'enfants des écoles, dans un silence respectueux et avec une admiration un peu morne, ces monuments historiques. Voilà quelques années déjà qu'on est revenu des « endroits obscurs de

la psychologie ». Ces pénombres où, il y a trente ans à peine, on croyait voir scintiller des trésors, ne nous ont livré que peu de chose. Il faut bien reconnaître que l'exploration, si audacieuse et si bien menée qu'elle ait pu être, poussée si loin et avec de si grands moyens, a abouti, tout compte fait, à une déception. Les plus impatients et les plus hardis d'entre les romanciers n'ont pas été longs à déclarer que le jeu n'en valait pas la chandelle et qu'ils préféraient diriger ailleurs leurs efforts. Le mot « psychologie » est un de ceux qu'aucun auteur aujourd'hui ne peut entendre prononcer à son sujet sans baisser les yeux et rougir. Quelque chose d'un peu ridicule, de désuet, de cérébral, de borné, pour ne pas dire de prétentieusement sot, s'y attache. Les gens intelligents, les esprits avancés à qui un auteur imprudent oserait avouer — mais qui l'ose ? — son goût secret pour les « endroits obscurs de la psychologie » ne manqueraient pas de lui dire avec un étonnement apitoyé : « Ah ! Parce que vous croyez encore à tout cela ?... » Depuis les romans américains et les grandes vérités aveuglantes que n'a cessé de déverser sur nous la littérature de l'absurde, y a-t-il encore beaucoup de gens qui y croient ? Joyce n'a tiré de ces fonds obscurs qu'un déroulement ininterrompu de mots. Quant à Proust, il a eu beau s'acharner à séparer en parcelles infimes la matière impalpable qu'il a ramenée des tréfonds de ses personnages dans l'espoir d'en extraire je ne sais quelle substance anonyme dont serait composée l'humanité tout entière, à peine le lecteur referme-t-il son livre que, par un irrésistible mouvement d'attraction, toutes ces particules se collent les unes aux autres, s'amalgament en un tout cohérent, aux contours très précis, où l'œil exercé du lecteur reconnaît aussitôt un riche homme du monde amoureux d'une femme entretenue, un médecin arrivé, gobeur et balourd, une bourgeoise parvenue ou une grande dame snob qui vont

rejoindre dans son musée imaginaire toute une vaste collection de personnages romanesques.

Que de peines pour parvenir aux résultats qu'obtient, sans contorsions et sans coupages de cheveux en quatre, disons Hemingway. Et dès lors pourquoi s'inquiéter, s'il les emploie avec un égal bonheur, qu'il se serve des outils qui ont déjà si bien servi à Tolstoï !

Mais il s'agit bien de Tolstoï ! Ce sont les auteurs du XVIIe et du XVIIIe siècle qu'on nous donne à tout moment comme modèles. Que quelque entêté continue, à ses risques et périls, à vouloir explorer à tâtons les « endroits obscurs » : aussitôt on le renvoie à *La Princesse de Clèves* et à *Adolphe*. Qu'il relise donc un peu les classiques. Aurait-il la prétention de s'avancer plus loin qu'eux dans les pénombres de l'âme, et avec autant d'aisance et de grâce, et d'un pas aussi vif et léger !

Aussi, dès qu'un auteur, renonçant à l'héritage que lui ont légué ceux que Virginia Woolf appelait il y a trente ans les modernes, dédaignant les libertés (les « facilités », dirait-il) qu'ils ont conquises, parvient à capter quelques mouvements de l'âme dans ces lignes pures, simples, élégantes et légères qui caractérisent le style classique, aussitôt on le porte aux nues. Avec quel empressement, quelle générosité, chacun s'évertue à découvrir un foisonnement de sentiments inexprimables derrière ses réticences et ses silences, à voir de la pudeur et une force contenue dans la prudence et l'abstinence que lui impose le constant souci de ne pas laisser perdre sa ligne à son style.

Cependant le malheureux obstiné qui, insoucieux de l'indifférence ou de la réprobation qui l'attendent, s'acharne à fouiller encore les régions obscures dans l'espoir d'en extraire quelques parcelles d'une matière inconnue ne trouve pas pour autant cette paix de la conscience que devraient lui assurer son indépendance et son désintéressement.

Souvent, des doutes, des scrupules le tourmentent et ralentissent ses efforts. Car ces ténèbres secrètes qui l'attirent, où peut-il les trouver, les scruter, sinon en lui-même, ou chez les quelques personnes de son entourage qu'il croit très bien connaître et auxquelles il s'imagine ressembler ? Et les mouvements infimes et évanescents qui s'y dissimulent s'épanouissent de préférence dans l'immobilité et le repliement. Le fracas des actions qui s'accomplissent au grand jour les couvre ou les arrête.

Mais il sait bien, tandis que, replié sur lui-même, macérant dans le liquide protecteur de son petit bocal bien clos, il se contemple et contemple ses semblables, qu'au dehors des choses très importantes (peut-être, et il se le dit avec angoisse, les seules vraies choses importantes) se passent : des hommes probablement très différents de lui-même et de ses parents et amis, des hommes qui ont d'autres chats à fouetter que de se pencher sur leurs frémissements intimes, et chez qui d'ailleurs de grosses souffrances, de grandes et simples joies, de puissants besoins très visibles devraient, semble-t-il, écraser ces très subtils frémissements, des hommes à qui vont sa sympathie et souvent son admiration, agissent et luttent, et il sait que, pour être en accord avec sa conscience et répondre aux exigences de son temps, c'est d'eux et non de lui-même ou de ceux qui lui ressemblent qu'il lui faudrait s'occuper.

Mais si, s'arrachant à son bocal, il essaie de tourner son attention vers ces hommes et de les faire vivre dans ses livres, de nouvelles inquiétudes l'assaillent. Ses yeux, habitués aux pénombres, sont éblouis par la lumière crue du dehors. A force de n'examiner autour de lui que des espaces minuscules, de fixer longtemps un seul point, ils sont devenus comme des lentilles grossissantes qui ne peuvent embrasser d'un seul coup de vastes étendues. Sa longue macération dans son bocal lui a fait

perdre sa fraîcheur innocente. Il a vu combien il était difficile, quand il examinait de tout près quelque recoin minuscule de lui-même, de faire l'inventaire de toutes les choses qui s'y trouvent : sans grande importance, il le sait bien, décevantes le plus souvent, mais dont un examen rapide et à distance ne lui aurait jamais permis même de soupçonner l'existence. Aussi, ces hommes du dehors, il a l'impression qu'il les voit mal. Leurs actes, qu'il respecte et admire, lui paraissent être comme des filets aux mailles très grosses : ils laissent passer à travers leurs larges trous toute cette matière trouble et grouillante dans laquelle il s'est habitué, et il n'arrive plus à se défaire de cette habitude, à chercher la substance vivante, pour lui la seule substance vivante ; et ce qu'ils ramènent, il n'y voit souvent pas autre chose, il faut bien qu'il se l'avoue, que de grandes carcasses vides. Ces hommes qu'il voudrait tant connaître et faire connaître, quand il essaie de les montrer se mouvant dans la lumière aveuglante du grand jour, lui semblent n'être que de belles poupées, destinées à amuser les enfants.

D'ailleurs, s'il s'agit de montrer du dehors, vides de tous grouillements et frémissements secrets, des personnages, et de relater les actions et les événements qui composent leur histoire, ou de raconter à leur propos, comme on l'incite si souvent à le faire (n'est-ce pas là, lui répète-t-on, le don qui caractérise le mieux le véritable écrivain ?) des histoires, le cinéaste qui dispose de moyens d'expression bien mieux adaptés à ce but et bien plus puissants que les siens arrive, avec moins de fatigue et de perte de temps pour le spectateur, à le surpasser aisément. Et quant à évoquer d'une façon plausible les souffrances et les luttes des hommes, à faire connaître toutes les iniquités souvent monstrueuses et difficilement croyables qui se commettent, le journaliste possède sur lui l'immense avantage de pouvoir donner

aux faits qu'il rapporte — si invraisemblables qu'ils puissent paraître — cet air d'authenticité qui seul pourra forcer la conviction du lecteur.

Force lui est donc, sans encouragements, sans confiance, avec un sentiment souvent pénible de culpabilité et d'ennui, de retourner à lui-même. Mais là, tandis qu'après cette évasion le plus souvent imaginaire — il est d'ordinaire bien trop méfiant et découragé d'avance pour s'aventurer au dehors — il s'est replongé dans son bocal, on ferait de sa situation une description trop poussée au sombre si l'on ne disait qu'il lui arrive de connaître, à son propre étonnement et assez rarement il est vrai, des moments de satisfaction et d'espoir.

Il apprend un beau jour que, même là-bas, au dehors, non pas dans ces régions obscures et solitaires où il tâtonne et où s'était aventuré autrefois le mince peloton des modernes, mais dans les riches terres éternellement fertiles, bien peuplées et cultivées avec soin, où la tradition continue à s'épanouir au soleil, on a fini par s'apercevoir qu'il se passe tout de même quelque chose. Des romanciers qu'on ne peut pourtant pas accuser de prétentions révolutionnaires sont forcés de constater certains changements. Un des meilleurs romanciers anglais actuels, Henry Green, fait observer que le centre de gravité du roman se déplace : le dialogue y occupe une place chaque jour plus grande. « C'est aujourd'hui, écrit-il, le meilleur moyen de fournir de la vie au lecteur. Ce sera, va-t-il jusqu'à prédire, le support principal du roman pour encore un long moment. »

Cette simple remarque, dans le silence qui l'entoure, est pour notre obstiné le rameau d'olivier. Elle lui fait aussitôt reprendre courage. Elle va même jusqu'à réveiller ses rêves les plus fous. Sans doute l'explication que donne de ce changement M. Henry Green risque-t-elle de détruire tout ce que sa remarque contenait de promesses : c'est probablement, ajoute-t-il, que, « de nos

jours, les gens n'écrivent plus de lettres. On se sert aujourd'hui du téléphone. Quoi d'étonnant si, à leur tour, les héros de romans deviennent si bavards... »

Mais cette explication n'est décevante qu'en apparence. Il ne faut pas oublier en effet que M. Henry Green est anglais. Son explication ne doit pas être prise au pied de la lettre. On sait que la pudeur incite souvent ses compatriotes à parler sur ce ton de simplicité badine des choses graves. Ou peut-être est-ce là une pointe d'humour. Et peut-être aussi M. Henry Green, après une constatation si audacieuse, a-t-il éprouvé une certaine crainte : s'il poussait trop loin ses investigations, jusqu'où ne pourrait-il pas se laisser entraîner ? N'arriverait-il pas à se demander si ce seul indice qu'il relève n'est pas le signe de bouleversements profonds qui pourraient remettre en question toute la structure traditionnelle du roman. Ne finirait-il pas par aller jusqu'à prétendre avec une certaine outrecuidance que les formes actuelles du roman craquent de toutes parts, suscitant, appelant des techniques neuves adaptées à de nouvelles formes. Or les mots « nouvelles formes », « techniques », sont plus immodestes encore et plus gênants à prononcer que le mot lui-même de « psychologie ». Il vous font aussitôt taxer de présomption, d'outrecuidance, et suscitent, tant chez les critiques que chez les lecteurs, un sentiment de méfiance et d'agacement. Il est donc plus décent et plus prudent de se contenter de parler du téléphone.

Mais le romancier qui nous occupe ne peut, quelle que soit sa crainte de paraître céder à une exaltation de mauvais aloi, se contenter de cette explication. Car c'est précisément surtout quand il s'agit de faire parler ses personnages qu'il lui semble que quelque chose est en train de changer et qu'il lui paraît le plus difficile de se servir des procédés jusqu'ici couramment employés. Il doit y avoir, entre la constatation de M. Henry Green

et ses propres impressions et ses répugnances, autre chose qu'une simple coïncidence. Et dès lors voici que tout change : les troubles qu'il éprouve ne seraient pas, comme on le lui dit et comme il lui arrive dans ses moments de dépression de le penser, ceux de la sénilité, mais ceux de la croissance ; ses efforts le feraient avancer dans le sens d'un grand mouvement général. Et tous les arguments invoqués contre ceux que Virginia Woolf appelait les modernes se retourneraient à leur avantage.

On ne peut, répète-t-on, refaire ce qu'ils ont fait. Leurs techniques, aux mains de ceux qui essaient de s'en servir, tournent aussitôt au procédé ; le roman traditionnel, au contraire, conserve une jeunesse éternelle : ses formes généreuses et souples continuent, sans avoir besoin de subir de notables changements, à s'adapter à toutes les nouvelles histoires, à tous les nouveaux personnages et les nouveaux conflits qui s'élèvent au sein des sociétés qui se succèdent, et c'est dans la nouveauté de ces personnages et de ces conflits que résident leur principal intérêt et leur seul valable renouvellement.

Et il est bien vrai qu'on ne peut refaire du Joyce ou du Proust alors qu'on refait chaque jour à la satisfaction générale du Stendhal ou du Tolstoï. Mais n'est-ce pas d'abord parce que les modernes ont transporté ailleurs l'intérêt essentiel du roman ? Il ne réside plus pour eux dans le dénombrement des situations et des caractères ou dans la peinture des mœurs, mais dans la mise au jour d'une matière psychologique nouvelle. C'est la découverte ne serait-ce que de quelques parcelles de cette matière, une matière anonyme qui se trouve chez tous les hommes et dans toutes les sociétés, qui constitue pour eux et pour leurs successeurs le véritable renouvellement du roman. Retravailler derrière eux la même matière et se servir par conséquent, sans les modifier en rien, de leurs procédés, serait à peu près aussi absurde

que, pour les partisans du roman traditionnel, de refaire avec les mêmes personnages, les mêmes intrigues et dans le même style *Le Rouge et le Noir* ou *Guerre et Paix*.

D'autre part, les techniques dont se servent aujourd'hui, avec des résultats parfois encore admirables, les partisans de la tradition, inventées autrefois par les romanciers pour explorer la matière inconnue qui s'offrait à leurs regards et parfaitement adaptées à ce but, ces techniques ont fini par constituer un système de conventions et de croyances très solide, cohérent, bien construit et bien clos : un univers ayant ses lois propres et qui se suffit à lui-même. Par la force de l'habitude, par l'autorité que lui ont conférée au cours des siècles les grandes œuvres auxquelles il a donné naissance, il est devenu une seconde nature. Il a pris un aspect nécessaire et éternel. Si bien qu'aujourd'hui encore ceux-mêmes, auteurs ou lecteurs, qui ont été le plus troublés par tous les bouleversements qui se sont produits depuis quelque temps hors de son épaisse enceinte, dès l'instant qu'ils y pénètrent, s'y laissent docilement enfermer, s'y sentent très vite chez eux, acceptent toutes ses limitations, se plient à toutes ses contraintes et ne songent plus à s'en évader.

Mais les modernes qui ont voulu s'arracher à ce système et en arracher leurs lecteurs, en se délivrant de ses contraintes ont perdu la protection et la sécurité qu'il offrait. Le lecteur, privé de tous ses jalons habituels et de ses points de repère, soustrait à toute autorité, mis brusquement en présence d'une matière inconnue, désemparé et méfiant, au lieu de s'abandonner les yeux fermés comme il aime tant à le faire, a été obligé de confronter à tout moment ce qu'on lui montrait avec ce qu'il voyait par lui-même.

Il n'a pas dû peu s'étonner alors, soit dit en passant, de l'opacité des conventions romanesques qui avaient réussi à masquer pendant si longtemps ce qui aurait dû

crever tous les yeux. Mais, ayant bien regardé et jugé par lui-même, en toute indépendance, il n'a pas pu s'en tenir là. Les modernes, en réveillant ses facultés de pénétration, ont réveillé du même coup ses exigences et aiguisé sa curiosité. Il a voulu regarder encore plus loin ou, si l'on aime mieux, d'encore plus près. Et il n'a pas été long à apercevoir ce qui se dissimulait derrière le monologue intérieur : un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un téléscripteur, le flot ininterrompu des mots.

Pour ce qui est de Proust, il est vrai que ce sont précisément ces groupes composés de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs qui, traversant ou côtoyant le mince rideau du monologue intérieur, se révèlent brusquement au dehors dans une parole en apparence insignifiante, dans une simple intonation ou un regard, qu'il s'est attaché à étudier. Mais — si paradoxal que cela puisse sembler à ceux qui lui reprochent aujourd'hui encore son excessive minutie — il nous apparaît déjà qu'il les a observés d'une grande distance, après qu'ils avaient accompli leur course, au repos, et comme figés dans le souvenir. Il a essayé de décrire leurs positions respectives comme s'ils étaient des astres dans un ciel immobile. Il les a considérés comme un enchaînement d'effets et de causes qu'il s'est efforcé d'expliquer. Il a rarement essayé — pour ne pas dire jamais — de les revivre et de les faire revivre au lecteur dans le présent, tandis qu'ils se forment et à mesure qu'ils se développent comme autant de drames minuscules dont

chacun a ses péripéties, son mystère et son imprévisible dénouement.

C'est cela sans doute qui a fait dire à Gide qu'il avait amassé la matière première d'une œuvre plutôt que réalisé l'œuvre elle-même, et qui lui a valu le grand reproche que lui font aujourd'hui encore ses adversaires d'avoir fait de « l'analyse », c'est-à-dire d'avoir, dans les parties les plus neuves de son œuvre, incité le lecteur à faire fonctionner son intelligence plutôt que de lui avoir donné la sensation de revivre une expérience, d'accomplir lui-même, sans trop savoir ce qu'il fait ni où il va, des actions — ce qui a toujours été et ce qui est encore le propre de toute œuvre romanesque.

Mais n'est-ce pas là reprocher à Christophe Colomb de n'avoir pas construit le port de New-York ?

Ceux qui viennent après lui et qui veulent essayer de faire revivre au lecteur à mesure qu'elles se déroulent ces actions souterraines rencontrent ici quelques difficultés. Car ces drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, de caresses, de morsures, de viols, de meurtres, d'abandons généreux ou d'humbles soumissions, ont tous ceci de commun, c'est qu'ils ne peuvent se passer de partenaire.

Souvent c'est un partenaire imaginaire surgi de nos expériences passées ou de nos rêveries, et les combats ou les amours entre lui et nous, par la richesse de leurs péripéties, par la liberté avec laquelle ils se déploient et les révélations qu'ils apportent sur notre structure intérieure la moins apparente, peuvent constituer une très précieuse matière romanesque.

Il n'en reste pas moins que l'élément essentiel de ces drames est constitué par le partenaire réel.

C'est ce partenaire en chair et en os qui nourrit et renouvelle à chaque instant notre stock d'expériences. C'est lui le catalyseur par excellence, l'excitant grâce auquel ces mouvements se déclenchent, l'obstacle qui

leur donne de la cohésion, qui les empêche de s'amollir dans la facilité et la gratuité ou de tourner en rond dans la pauvreté monotone de la manie. Il est la menace, le danger réel et aussi la proie qui développe leur vivacité et leur souplesse ; l'élément mystérieux dont les réactions imprévisibles, en les faisant repartir à tout instant et se développer vers une fin inconnue, accentuent leur caractère dramatique.

Mais, en même temps qu'afin de toucher ce partenaire ils montent de nos recoins obscurs vers la lumière du jour, une crainte les refoule vers l'ombre. Ils font penser à ces petites bêtes grises qui se cachent dans les trous humides. Ils sont honteux et prudents. Le moindre regard les fait fuir. Ils ont besoin, pour s'épanouir, d'anonymat et d'impunité.

Aussi ne se montrent-ils guère au dehors sous forme d'actes. Les actes, en effet, se déploient en terrain découvert et dans la lumière crue du grand jour. Les plus infimes d'entre eux, comparés à ces délicats et minuscules mouvements intérieurs, paraissent grossiers et violents : ils attirent aussitôt les regards. Toutes leurs formes sont depuis longtemps étudiées et classées ; ils sont soumis à une réglementation minutieuse, à un contrôle de chaque instant. Enfin de grands mobiles très évidents et connus, de grosses cordes bien visibles font marcher toute cette énorme et lourde machinerie[1].

1. Ce sont ces gros mobiles, ces vastes mouvements très apparents et eux seuls, que voient d'ordinaire les auteurs et les lecteurs, entraînés dans le mouvement de l'action et talonnés par l'intrigue, des romans behavioristes. Ils n'ont ni le temps ni le moyen — ne disposant d'aucun instrument d'investigation assez délicat — de voir avec exactitude les mouvements plus fugitifs et plus fins que ces grands mouvements pourraient dissimuler.

Aussi comprend-on la répugnance qu'éprouvent ces auteurs pour ce qu'ils nomment « l'analyse », qui consisterait pour eux à montrer ces grands mobiles bien visibles, à mâcher ainsi à leurs lecteurs une besogne déjà trop facile et à se donner à eux-mêmes l'impression désagréable d'enfoncer des portes ouvertes.

Il est curieux cependant d'observer comment, pour échapper à l'ennui de tourner dans le cercle étroit des actions habituelles où ils ne trouvent vraiment plus grand-chose à glaner, pris du désir propre à

Mais, à défaut d'actes, nous avons à notre disposition les paroles. Les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs.

Elles ont pour elles leur souplesse, leur liberté, la richesse chatoyante de leurs nuances, leur transparence et leur opacité.

Leur flot rapide, abondant, miroitant et mouvant permet aux plus imprudentes d'entre elles de glisser, de se laisser entraîner et de disparaître au plus léger signe de danger. Mais elles ne courent guère de dangers. Leur réputation de gratuité, de légèreté, d'inconséquence — ne sont-elles pas l'instrument par excellence des passe-temps frivoles et des jeux — les protège des soupçons et des examens minutieux : nous nous contentons en général à leur égard d'un contrôle de pure forme ; elles sont soumises à une réglementation assez lâche ; elles entraînent rarement de graves sanctions.

Aussi, pourvu qu'elles présentent une apparence à peu près anodine et banale, elles peuvent être, et elles sont souvent en effet, sans que personne y trouve à redire, sans que la victime elle-même ose clairement se l'avouer, l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes.

Car rien n'égale la vitesse avec laquelle elles touchent l'interlocuteur au moment où il est le moins sur ses gardes, ne lui donnant souvent qu'une sensation de chatouillement désagréable ou de légère brûlure, la

tout romancier de conduire leurs lecteurs vers des régions inconnues, hantés malgré tout par l'existence des « endroits obscurs », mais toujours fermement persuadés que l'acte seul les révèle, ils poussent leurs personnages à accomplir des actions insolites et monstrueuses que le lecteur alors, confortablement installé dans sa bonne conscience et ne retrouvant dans ces actes criminels rien de ce qu'il a appris à voir dans ses propres conduites, considère avec une curiosité orgueilleuse et horrifiée, puis écarte paisiblement pour retourner à ses moutons, comme il fait chaque matin et chaque soir après avoir lu les faits divers des journaux, sans que l'ombre épaisse qui baigne ses propres régions obscures en ait été un instant dissipée.

précision avec laquelle elles vont tout droit en lui aux points les plus secrets et les plus vulnérables, se logent dans ses replis les plus profonds, sans qu'il ait le désir ni le moyen ni le temps de riposter. Mais, déposées en lui, elles enflent, elles explosent, elles provoquent autour d'elles des ondes et des remous qui, à leur tour, montent, affleurent et se déploient au dehors en paroles. Par ce jeu d'actions et de réactions qu'elles permettent, elles constituent pour le romancier le plus précieux des instruments.

Et voilà pourquoi sans doute, comme le constate Henry Green, les personnages de roman deviennent si bavards.

NATHALIE SARRAUTE

(A suivre.)

L'AME EN PEINE

Ce jour douteux sur la ville, cette humidité du chemin de ronde, cette rosée même sur l'herbe jaunie du bastion : est-ce le matin ou la nuit qui s'approche ? Personne ; si un pas a troublé le silence, tout s'est tu ; point d'oiseaux. Le temps, le monde... rien que de vague. Au pied du rempart, les pins sont figés dans la brume ; la plaine aussi, la grande plaine qui s'étend vers les Vosges. Mais, très loin, à ras du ciel, rose et dorée, une pièce d'eau miroite : c'est le matin. Encore un instant, et derrière les maisons la flèche de la cathédrale se hisse. Puis, lourdement, les cloches s'ébranlent. C'est dimanche, oui, un dimanche d'octobre. La ville s'est éveillée. Voici, au détour du chemin de ronde, le premier vivant qui apparaisse.

Il a dû courir ; dans son complet bleu, sous sa casquette de collégien, il essaie de se composer une figure ; mais ses bras restent collés au corps, ses jambes serrées, et parfois il jette un regard inquiet sur les maisons basses, à sa droite, ou, devant lui, sur le chemin de ronde.

Il vient de s'arrêter près du bastion et semble penaud de s'y trouver seul. Un instant il hésite, puis, d'une voix étouffée, il appelle :

« Élyane... »

Vainement. Les traits assombris, il fait encore quelques pas, revient, et d'une voix plus forte, anxieuse :

« Élyane, reprend-il, es-tu là ? Réponds.

— Ne crie donc pas comme ça. Tu as envie qu'on nous entende ? »

Au-dessus du remblai, une fillette a surgi, dressée de tout son menu corps sur le ciel, les jambes nues, les poings aux hanches ; c'est à peine si l'on distingue son visage, mais, sur le front, sur les oreilles, jusque sur les épaules, la lumière oblique fait courir dans ses cheveux une petite flamme d'or.

« Oh ! dit le garçon. Tu étais là et tu ne répondais pas !

— Je n'aime pas qu'on m'appelle... Alors, tu te décides ? Peut-être qu'il faut t'aider ? »

Bon, même en tenue de dimanche, ce n'est pas une affaire que d'escalader le talus ; mais, sur le talus, plus d'Élyane. Là-bas, à l'extrémité du terre-plein, le dos appuyé au rempart, Élyane guette le garçon ; et quand, à travers les hautes herbes mouillées, il l'a enfin rejointe, c'est comme si elle n'attendait personne.

« Oh ! Élyane, tu es là. Si tu n'étais pas venue...

— Je n'aurais pas dû venir.

— Tu devais venir, Élyane ! Rappelle-toi ce que je t'avais dit.

— Tu dis tant de choses !

— Mais cette fois-ci, c'est grave.

— Avec toi, c'est toujours grave, mon pauvre Michel. »

Le voilà blessé ; le nez se pince, les coins de la bouche se baissent.

« Eh bien ! parle. Qu'est-ce que tu as à me dire ? »

Il lève des yeux amers :

« Je ne sais plus si je dois te parler.

— Alors, tais-toi. Je m'en vais. Et bête que je suis d'être venue.

— Élyane ! Ne t'en va pas.

— Alors, parle.

— Oui... Écoute ! j'ai pris une résolution.

— Ça m'étonne.

— Cela t'étonne peut-être, Élyane. Mais voilà des mois que j'y songe.

— Et peut-on savoir ce que c'est, ta résolution ? »

Il se concentre — petit visage rond, aux traits doux, à qui la tension donne un air malheureux. Il cherche ses mots, les vrais mots, mais sent l'impatience de la fille. Il faut se risquer :

« Qu'est-ce que tu penses du monde, Élyane ? »

Comment ? C'est pour lui parler du monde qu'il l'a fait venir à sept heures du matin, un dimanche !

« Non, écoute, tu vas comprendre. Quand tu penses aux gens, à ceux qui nous entourent, avec qui nous vivons, oui, nos parents, nos amis, et les autres...

— Eh bien ?

— Eh bien ! Élyane, est-ce que tu ne te sens pas... un peu seule ? »

Seule ! Élyane tombe des nues... Seule ? Peut-être, parfois, et après ?

« Oui, mais je veux dire : est-ce que tu les approuves, Élyane ? Est-ce que tu crois qu'ils ont raison, qu'ils sont dans le vrai ? »

Ah ! comme c'est difficile à dire ! Et comment convaincre cette fille méfiante, au bord du rire ou de la colère ? Cette fille qui répond que, tort ou raison, dans le vrai ou dans le faux, ça les regarde, les autres, et à elle ça lui fait une belle jambe ! — Mais, nous aussi, cela nous regarde. Et s'ils ne font pas ce qu'ils devraient faire, s'ils ne sont pas ce qu'ils devraient être, ne devrions-nous pas, nous, du moins ?... Qu'Élyane se rappelle. « Pour un seul juste, a dit Dieu, pour un seul pur, j'épargnerai cette ville. »

Quel rire ! La tête renversée, les cheveux caressant le faîte des remparts, la fille pointe le doigt vers le garçon :

« Regardez-moi le petit juste ! Regardez le petit pur !

— Non, non, non ! crie Michel. Non, je ne suis pas juste ; non, je ne suis pas pur. Mais je voudrais l'être,

tu entends ? Et je voudrais que tu le sois aussi... Et d'autres viendraient peut-être.

— D'autres ? interroge Élyane d'un air amusé. Et qui ça ?

— Je ne sais pas. Bournique, par exemple. Et puis ta sœur, ta sœur Marie.

— Laisse ma sœur tranquille. Elle a assez à faire. »

La voix d'Élyane a changé : soudain dure, presque agressive. Et ses yeux ont repris toute leur méfiance, qui cherchent à lire sur le visage du garçon une pensée secrète, une manœuvre. Mais quoi ! Tant de bonne volonté, cette bouche qui s'entr'ouvre, ces joues un peu molles, ce regard avide et craintif...

« Dis-moi, reprend Élyane, tes belles idées, voilà longtemps qu'elles te sont venues ? »

Longtemps, oui, et dès l'autre année, en cinquième. Mais surtout pendant les vacances, où, chaque jour, du matin au soir, Michel a dû vivre avec ses parents : une mère soupçonneuse, froide, sèche, sans le moindre sourire ou mot d'affection...

« C'est vrai que Mme Calombe n'a pas l'air commode, glisse Élyane.

— S'il n'y avait qu'elle ! murmure l'enfant. Mais mon père... Tu ne peux pas savoir.

— Comment, ton père ! »

Élyane s'est approchée du garçon, qu'elle ne quitte plus des yeux.

« Élyane, dit Michel d'une voix sourde, je ne l'aime pas.

— Tu n'aimes pas ton père, un homme si bien, si riche, si important, un homme que toute la ville respecte, pensez donc : le propriétaire des *Galeries Nouvelles* ! Eh bien ! qu'est-ce qu'il te faut, mon vieux !

— Je ne l'aime pas », répète le petit.

Il serre les poings, durcit son bon visage : encore un peu, il va se mettre à pleurer.

« Mais qu'est-ce qu'il t'a fait ?... Il t'a battu ?

— Jamais !

— Ne te fâche pas. Moi, tu sais, les gifles, j'en ai l'habitude... Alors il n'est pas gentil, il ne s'occupe pas de toi ?

— Mais si, justement... »

Cela non plus n'est pas facile à dire : la gêne que l'enfant a toujours ressentie devant ce gros corps soigneusement vêtu et parfumé d'eau de lavande, ce large visage rosé, aux lourdes bajoues, à la bouche épaisse et pourtant sinueuse, ce sourire qui ne semble jamais naturel, ce regard surtout, ces petits yeux vifs qui vous guettent ou se dérobent, mais plus gênants encore dans leur feinte absence, et toutes ces mines sagaces, rusées, bonhommes, parfois onctueuses, soudain d'une dureté implacable. Passe encore quand Mme Calombe est là, entre le père et le fils. Voilà longtemps que Michel s'est habitué à la loi du ménage : la prudence cauteleuse du mari, l'air revêche ou ulcéré de la femme, les comptes de la semaine (où les époux se rejoignent enfin)... Mais que le père et l'enfant se trouvent seuls, c'est alors que la gêne devient intolérable ; si l'homme reste silencieux, est-ce une attente ou une menace ? S'il parle, interroge, s'il prend un ton patelin, si même il plaisante : tout semble faux, on craint un piège. Et quand soudain, comme hier, l'enfant sent deux mains peser sur ses épaules, et l'attirer, l'approcher du gros ventre, ce n'est plus une gêne, c'est, c'est...

« Élyane, il me fait peur.

— Gosse de riches, va ! »

Mais Michel a bien vu qu'elle l'écoutait avec une singulière attention ; pour l'en remercier, ce ne sera pas trop d'un long et tendre regard. Aussi bien, le ciel s'est éclairé ; il ne reste plus sur la plaine qu'un peu de vapeur, si ténue, si transparente, qu'on la prendrait elle-même pour du soleil. Comme le monde est jeune, ce

matin d'octobre où Michel a pu confier sa peine et sa révolte, où il attend, où, n'osant regarder son amie, il regarde les hautes branches d'un pin, mais sait qu'elle est là, et qu'elle est son amie. Si un bruit de voix l'inquiète un instant, il ne tarde pas à sourire : des soldats, sans doute — qui d'autre, un dimanche, à l'heure de la messe, pourrait suivre le chemin de ronde, entre le mur du rempart et les maisons basses, presque toutes abandonnées, sinon le petit entrepôt des Calombe, blotti derrière une cour, et, plus loin, la villa de Miton, le journaliste...

« A propos, demande la fillette, en bâillant, qu'est-ce qu'il a fait hier soir, ton père ?

— Hier soir ? Après dîner ?... Eh bien ! comme tous les samedis, quoi ! Il est allé à la réunion du Conseil de la Paroisse.

— Tiens !... Et il est rentré tard ?

— Je ne sais pas. Attends. Peut-être onze heures et demie, minuit. Je lisais encore, et il est entré dans ma chambre.

— Et alors ?

— Alors, rien. Il m'a demandé : « Tu lis ? »

— Et après ?

— Mais, Élyane, qu'est-ce que tu veux que je te dise ?

— Après ?

— Eh bien ! il m'a regardé, longtemps, et puis... »

C'est drôle : voici qui n'est rien, et qui pourtant, plus que tout, voudrait rester dans la gorge.

« Et puis ?

— Il s'est approché de mon lit... et il m'a embrassé. Mais, Élyane, pourquoi veux-tu savoir ?

— Parce que cela m'amuse. Tu en as de la chance : un père qui vient t'embrasser comme ça, le soir, au lit. Quel bon père, M. Calombe ! Quel brave homme, M. Calombe ! »

Là-dessus, Élyane fait quelques pas dans l'herbe, se retourne et, d'un ton négligent :

« Tu sais, ma sœur n'est pas rentrée, elle.

— Ta sœur ? Marie ?... Ta sœur ! Elle était donc sortie ?

— Bien sûr, ça lui arrive. Ça lui arrive régulièrement, tous les samedis soir.

— Ta sœur ! Mais où va-t-elle ?

— Peut-être au Conseil de Paroisse, comme tu disais.

— Oh ! Comment peux-tu rire ! Ta sœur n'est pas rentrée, c'est vrai ? Mais qu'est-ce qu'il faut faire ?

— Et qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ! Attendre. Je te garantis que maman lui passera quelque chose, quand elle rentrera. Si elle rentre.

— Mais, Élyane, mon Dieu ! Elle a peut-être eu un accident ? Il faudrait, il faudrait...

— Vas-tu te taire, Michel Calombe ! Décidément, tu es trop bête. »

Elle se détourne et, brusquement, se hisse sur le rempart, les jambes pendantes au-dessus de l'herbe.

« Descends, Élyane, je t'en prie.

— Fais-moi descendre. Tu n'oses même pas, hein ? »

Et comment oserait-il prendre ces jambes nues, au duvet brillant de rosée, faire glisser contre lui et maintenir ce corps rebelle ? Jamais elle ne lui a paru plus inaccessible qu'en cet instant, ni plus gracieuse, hélas ! avec ses cheveux qui lui tombent du ciel, ses yeux mauvais, sa bouche méprisante, ce mince visage où la colère est encore un attrait ; et l'on voit le pli de la robe, on devine le pli de la chair, là où le corps repose sur l'arête du rempart. Elle se tient un peu penchée vers le garçon, le regarde, le guette, le défie. Et cette voix qui semble se caresser à son propre fiel :

« Dis donc, ton fameux Bournique, l'autre pur... ?

— *Mon* Bournique !

— Sais-tu ce qu'il m'a fait, *ton* Bournique ?

— Qu'est-ce qu'il t'a fait ? »

Elle se retient un instant, mais déjà savoure sa vengeance ; ses yeux luisent, sournois, cruels. Elle dit enfin :

« Il m'a touchée. »

Puis se redresse, attend.

« Il t'a touchée ?... Eh bien ?

— Je te dis qu'il m'a touchée, tu ne comprends pas, non ?

— Mais, Élyane... »

Elle le regarde encore, incrédule ; puis — non, cela passe les bornes — elle part d'un fou rire, et c'est alors seulement qu'une rougeur envahit le visage du garçon. Il serre les poings, s'approche ; une voix rauque :

« Élyane ! »

Mais, d'un mouvement de chèvre, la voilà qui se pose à califourchon sur le rempart ; elle rit comme une perdue, se balance à droite, à gauche, à droite vers le garçon, à gauche vers le vide. — C'est cela, ma petite. Penche-toi, regarde. Encore une fois vers le garçon. Encore une fois vers le...

« Ah ! »

... De ton perchoir, tu peux crier à ton aise maintenant, et trembler, détourner les yeux, enfoncer tes griffes dans tes jolis mollets luisants. Tu l'as reconnu, là, tout en bas, tout au fond, rompu, recroquevillé au pied des remparts, ce corps.

***

« Je ne peux pas, mon Dieu ! je ne peux pas, je ne peux plus prier. » C'est en vain que Simon Calombe, les yeux baissés, les mains jointes sur les genoux, essaie de se recueillir ; la pénombre de la cathédrale, l'odeur de cierge et d'encens, le gémissement solennel des orgues : il n'est rien aujourd'hui qui l'apaise. Sur son

lourd visage, toute une nuit sans sommeil a creusé la poche des yeux, fait tomber les bajoues et la lippe ; il le sent, comme il sent l'inquiétude, le soupçon peut-être, de sa femme, assise à son côté. La chaise de son fils, à gauche, est restée vide, et cette absence même, qu'il ne peut expliquer, devient une menace.

C'est ce regard, surtout, qui l'obsède, ce dernier regard que Marie a tourné sur Simon Calombe tandis qu'il se levait pour partir. Des yeux égarés, sans doute : du pernod au champagne et à la fine, Dieu sait qu'on l'avait fait boire (sans parler des cigarettes) ; si timide, au début, si gênée, presque peureuse — et pas un mot, sinon pour répondre : oui, non, merci — elle s'était soudain détendue, libérée ; elle répondait aux plaisanteries des deux hommes, racontait elle-même des histoires, et riait, riait, et parfois sa tête dodelinait un peu, de fatigue ou d'ivresse. Mais ce regard...

La stupeur, la détresse, l'appel, mais en même temps une sorte de défi, tout s'y mêlait. Comme si, brusquement, elle se fût rendu compte du piège, et que, pourtant, l'ayant toujours soupçonné, elle le reconnût enfin. Traquée, oui, et suppliante (mon Dieu ! ces lèvres entr'ouvertes, cette pauvre grimace qui lui creusait les joues, ces yeux verts fixes, distendus, qui semblaient se remplir de ténèbres) — mais comme si, de toujours, elle eût deviné que son appel resterait vain, et que, perdue pour perdue, elle s'enfonçât délibérément dans sa perte...

« Hein ? Comment ? »

Simon Calombe sursaute : sa femme, en s'agenouillant, vient de le pousser du coude. Ah ! oui, l'Élévation. Le gros homme s'agenouille à son tour, lourdement, sur le prie-Dieu, la face entre les mains. La maigre épouse, elle aussi, a croisé les doigts devant son visage. C'est en ce moment surtout qu'il faudrait prier. Dieu, qui s'est fait homme, devrait comprendre la faiblesse des hommes. Celui-ci, agenouillé de tout son être sur sa chaise basse,

le front au-dessus de la plaque d'émail qui porte son nom et l'un de ses titres : *Simon Calombe, membre du Conseil curial,* ne peut être pour Dieu le dernier des fils. C'est la cause de Dieu qu'il a toujours défendue : à l'église, où il communie à chaque fête, où, chaque dimanche, il exige la présence de ses employées (ah ! l'une d'elles manque aujourd'hui) ; dans sa maison, où il a chrétiennement élevé son fils, où il observe les jeûnes et, tous les mois, sur la recette du magasin, prélève la part des aumônes ; même au conseil municipal, où, par fidélité à sa foi, il a dû se contenter d'un poste d'adjoint... Un homme faible, il le sait, et pécheur, mais qui jusqu'alors s'est préservé du scandale ; et n'est-ce pas pour s'en préserver qu'il a dû, hier, qu'il s'est contraint à... Mon Dieu, ce regard.

La sonnette tinte ; les fronts s'inclinent davantage. Et mon cœur aussi, Seigneur, s'incline et te reconnaît. Hélas ! encore faudrait-il apporter à Dieu, sinon une âme tout à fait apaisée, du moins un cœur pénitent. Simon Calombe n'est que trouble du cœur et regret de la chair. La chair nous égare ; la chair à présent se sent veuve et se torture. On n'a pas impunément connu pendant des mois ce jeune corps, peu à peu assoupli, formé au plaisir, dressé jusque dans ses caprices, ni cette petite âme toujours étonnée, qui donnait au corps son vrai suc, au sein qui se gonfle, à la jambe qui s'écarte, au geste des bras qui se rejoignent sur le front et dénudent l'ombre dorée des aisselles... Ce corps vivant que l'on a livré, il le fallait, que l'on a perdu, mais qui vous poursuit. Et la chair crie, la lourde chair d'un homme de cinquante-deux ans, qui ne retrouvera plus pareille aubaine.

De nouveau, la sonnette tinte ; les fronts se relèvent ; il faut à présent se regarder l'un l'autre comme si l'on avait bu à la même fontaine de paix. Donc, regardant sa femme, qui l'observe, Simon Calombe

essaie d'ébaucher un sourire. Après tout, il a pu trouver quelques mots de prière. Mais le maigre visage acariâtre le rappelle à la décence.

« Es-tu fou ! murmure Mme Calombe. Tiens-toi. »

Il faut avant tout se tenir, c'est vrai ; se tenir, dans le recueillement, jusqu'à la fin de la messe, malgré ces deux têtes, là-bas, qui viennent de se tourner vers lui et chuchotent ; se tenir tout au long de la grande allée, régler le pas sur celui de l'épouse, en chrétiens qui viennent d'accomplir leur devoir — pourtant, à mesure qu'ils avancent, regards et chuchotements les précèdent ; offrir l'eau bénite, s'effacer, pousser la porte de cuir : mais soudain, devant le porche, cette jeune fille, cette employée qui les a devancés, qui les attend, s'approche et, d'une voix confuse... ce qu'elle va dire, Simon Calombe le prévoit, le sait : la catastrophe.

Il faut se tenir. Le gros corps se sent vide, les jambes se dérobent ; en un instant, la face graisseuse s'est couverte de sueur. Marquer l'étonnement, la peine, la pitié. Ni trop, ni trop peu. Hocher la tête, pousser un soupir. Mais parler, non, il ne pourrait plus. Mme Calombe est là, Dieu soit loué ; on dirait que depuis longtemps elle a prévu le coup : ce sont des questions précises, de brèves exclamations, la ferme simplicité d'une chrétienne, la parfaite tenue d'une dame à qui l'on vient d'apprendre le suicide — le suicide, hélas ! — d'une de ses meilleures employées. Une dame, vraiment, et qui tient à remercier cette autre employée de l'avoir avertie. Un instant elle hésite ; ses yeux se baissent ; elle murmure :

« La malheureuse ! Elle n'a pas songé à sa mère. »

Puis, touchant du doigt le bras de son mari :

« Venez, dit-elle, Simon. Vous êtes trop sensible : cette émotion vous a brisé. »

Se tenir pendant que l'on s'éloigne, la face pour un

instant sauvée, mais le dos lourd des regards qui vous suivent et des chuchotements qui reprennent, qui montent, qui ne cesseront plus. Traverser le parvis, la rue, contourner le square, répondre au salut d'un passant — il ne sait pas encore, celui-là. Et cette femme à côté de qui l'on marche, qui vous entraîne et vous retient à la fois, que sait-elle au juste ? Se taire, c'est s'accuser. Mais que dire ?

« La pauvre fille, soupire Simon Calombe, elle est morte sans sacrements. »

Une voix sèche, cinglante :

« Tout à l'heure, à la maison, vous pourrez parler, nous parlerons. »

Sur le visage de l'épouse, c'est un tel mépris, presque haineux, que l'homme renonce à se défendre. Marcher ; soulever encore le chapeau (qui ne connaît Simon Calombe — et qui ne va le mieux connaître !). Traverser la place où des enfants, juchés sur le piédestal d'une statue, regardent venir le couple ; passer, sans s'arrêter cette fois, devant la pâtisserie où, chaque dimanche, Mme Calombe achète le pithiviers du ménage et l'allumette de la bonne. On passe.

Malgré tant de soins, de calculs et de peine, oui, de vraie peine, la catastrophe est venue. Tout est fini ; un autre monde commence : la haine de l'épouse bafouée, le mépris du fils, le déshonneur, qui sait ? la prison, si l'autre se tait, se dérobe, en tout cas le scandale et la ruine de toute une vie honorable. A côté de la sèche petite dame en robe puce, le gros homme noir, bras ballants, se traîne, se voûte. — Pourtant, Simon Calombe, c'était un léger fardeau, naguère, ce petit corps dont la minceur allumait ta verve, tandis que, l'ayant dépouillé, puis saisi aux hanches, tu le portais et l'allongeais sur le lit, bras étendus. Il est étrange, il est presque indécent qu'une croix si menue en vienne à peser si lourd, Simon Calombe, bon chrétien sur ton calvaire.

***

Une ruelle en pente qui s'évase en approchant d'une poterne ; une place minuscule où trône, entre deux tas de sable, un tilleul ; dans une petite maison noirâtre, au-dessus de l'échoppe d'un cordonnier, une chambre étroite, crépie à la chaux : une armoire à glace, deux chaises, sur la cheminée un réveil entre deux coquillages, près de la fenêtre un lit de fer — voici le corps, tout ce qui reste, pour les hommes, de Marie Clairon, née d'une lingère et d'un père inconnu — trop connu peut-être. On a caché la plaie du front sous un bandeau beige, assorti aux cheveux ; on l'a vêtue de sa robe rose, la belle robe achetée la veille de Pâques aux *Galeries Nouvelles* (douze pour cent de réduction aux employées du magasin). Que faire de plus ? Crier, gémir, accuser Dieu et les hommes ? Oh ! Berthe Clairon, la mère infortunée, a dépassé l'attente. Quand on a ramené le corps, c'est une furie qui suivait la civière, et de toutes les rues d'alentour on l'entendait, on est accouru. A présent encore, dans la chambre de la jeune fille — plutôt un long couloir — une dizaine de voisines se pressent et l'écoutent, qui, debout au chevet de la morte, la leur désigne d'une main impuissante et les adjure de comprendre son malheur.

« Une si bonne fille, et si travailleuse, et si posée, si sage ! » Tout de même, elle exagère un peu. La Marie n'était pas méchante, soit. Plutôt douce, gentille, serviable à l'occasion. Un peu drôle pourtant, ces derniers jours. Et, bien sûr, elle ne traînait pas les rues comme font tant d'autres, et de plus huppées. Mais enfin, sage, dites donc, elle n'en serait pas là aujourd'hui. Voilà longtemps que l'on se doutait de l'histoire. Et que la mère ne vienne pas dire qu'elle n'était pas au courant, avec ses « Monsieur Calombe par-ci », « Monsieur Simon par-là », toujours à la bouche, et « ma fille qui n'est pas

seulement une vendeuse, mais qui travaille encore le samedi soir aux écritures, dans l'entrepôt de M. Calombe ». Aux écritures ! Comme si l'on ne savait pas ce qui se fait dans ces maisons basses, derrière leur cour, sans autre vis-à-vis que le rempart ! Et ces gros messieurs de la ville parlent de leurs entrepôts, de leurs réserves — leurs entrepôts de plaisir, oui, leurs petites réserves privées !

« Mais pourquoi, pourquoi ! gémit la mère. Elle est partie hier soir vers huit heures ; elle était toute contente, la pauvre. » (Tu mens, Berthe Clairon.) « Je lui ai demandé : « Tu ne manges pas ? » Elle m'a répondu : « Je n'ai pas faim. Et puis il y a toujours des gâteaux « chez M. Calombe. » Et je lui ai encore dit : « Tu ne « rentreras pas trop tard, Marie. » Elle m'a répondu : « Mais non, maman, comme d'habitude. » Et la voilà morte !... Mais qu'est-ce qui s'est passé, me le direz-vous ! Qu'est-ce qu'il lui a fait, le sale homme ? C'est riche, c'est puissant, ça se croit au-dessus du monde, et ça nous prend nos filles, ça les tue !

— Attention, Berthe, murmure le cordonnier. Vous allez un peu loin.

— Ou ça les pousse à se tuer, c'est la même chose. »

Plaintes ou accusations, il n'est rien qui ne vienne frapper ce gamin blême, glacé d'horreur et de honte, au seuil de la chambre. Il voudrait et ne peut fuir. Il craint d'en apprendre davantage et s'obstine. S'il a pu penser que sa présence apporterait à Élyane un peu d'aide : « Je suis là, nous sommes ensemble », il l'en devine exaspérée. Tout à l'heure déjà, au pied de la tour, devant le corps brisé : « Va-t'en ! lui criait la petite. C'est la faute de ton père, je ne veux plus te voir. » Il s'avise soudain que, depuis qu'il se trouve dans la chambre, oui, là, à quelques pas du cadavre, ses yeux n'ont pas quitté la bande de jupon rouge, éclatante,

saugrenue, qui dépasse hors du peignoir de la mère. Il est perdu ; Dieu lui-même l'a rejeté.

« Et celui-là ! crie Berthe Clairon, tandis que toutes les têtes se tournent vers lui ; regardez-le, qu'est-ce qu'il vient faire ? Ça ne lui suffit pas que son père ait pris ma grande ! Il lui faudrait peut-être l'autre, à ce petit cochon, qui est toujours fourré dans ses jupes. Alors, toute la famille, hein ! toute la famille y passera ! »

Ici, de nouveau, Berthe Clairon exagère, qui se montrait jusqu'alors passablement heureuse des attentions que « Monsieur Michel » prodiguait à la cadette. Toutefois, chacun le pense et le murmure : ce n'est pas ici la place de l'enfant. — Et l'enfant se glisse hors de la chambre.

Ce n'est pas davantage sur le rond-point, où, de la chambre, on l'aperçoit encore. S'il ne le comprend pas, s'il reste le dos collé au tronc du tilleul, et renifle, grimace, roule des yeux stupides, voici Élyane, qui saura le ramener à la pudeur :

« Tu n'as pas entendu ce qu'on t'a dit, non ?... File !

— Mais, Élyane, écoute : c'est pour toi...

— C'est pour moi ! Tu me dégoûtes. Va retrouver ton père, en attendant qu'on le fourre en prison. Tu lui ressembles, sais-tu, avec tes grosses joues et tes yeux ronds. Et aussi faux que lui. Tes beaux discours, les « justes », les « purs » — alors que tu ne songes qu'à ça !

— A quoi, Élyane ?

— A ça ! crie la fillette, qui abat les mains sur son ventre. Tu ne cherches que ça. Je t'ai toujours vu venir. Mais écoute-moi bien : j'aime mieux tous les Bournique de la terre, que d'y passer avec toi ; n'importe qui, tu m'entends, même les soldats, et je te prie de croire que je m'en donnerai, sur la tour. »

Là-dessus, la petite Élyane — treize ans, des cheveux blonds, un joli visage triangulaire — rentre au sein de

sa famille (une sœur morte, mais une mère bien vivante). Il semble d'ailleurs que M. Michel, M. Calombe fils, soit à présent tout à fait éclairé.

***

L'homme sue. Il a parlé, il attend, mais n'ose regarder sa femme. On a tiré les rideaux du salon, comme si l'aveu dût offenser le maigre soleil d'octobre. Debout dans la pénombre, près d'une table de jeu, il se balance quelques instants d'une jambe sur l'autre, porte les doigts à son gousset ; la main retombe ; le coupable s'offre à son juge. Le juge, debout lui aussi, immobile, ne le quitte pas des yeux.

« Je le savais, dit enfin Mme Calombe... Et depuis quand ?

— Mais, Léone, c'est-à-dire...

— Depuis quand ?

— Deux ans.

— Je le savais. Je l'ai su aussitôt. La chambre à part, les comptes du samedi à l'entrepôt, les réunions du Conseil curial : crois-tu que je pouvais être dupe ? »

Il soupire et baisse la tête.

« Deux ans ! répète âprement l'épouse. Donc elle en avait dix-sept. Sais-tu comment on appelle ces jolies choses ? Détournement de mineure, mon ami. Et sais-tu de quoi ça relève ? Tu n'as jamais ouvert le Code, non ?

— Je te demande pardon, Léone. »

Comme s'il s'agissait d'elle ! Comme si Léone n'en avait pas pris son parti ! Voilà vingt ans déjà, quand elle épousait le joli cousin, elle savait que Simon marcherait sur les traces de son père, le fameux Sébastien Calombe, le coureur, le paillard, le trousseur de jupes, l'Empereur, comme on disait dans la maison close.

« Il avait eu la mère. Tu as voulu la fille. »

Baissant la voix, Léone Calombe ajoute :

« Une fille qui était peut-être de lui.

— Ce n'est pas vrai, Léone.

— On l'a dit. Et cela aurait dû te suffire. »

Il ne le sait que trop ; il n'a que trop souvent songé à ces liens du sang, improbables sans doute, mais non pas tellement impossibles — et peut-il jurer que le trouble qui le prenait alors ait été sans complaisance, ni honteuse délectation ? L'homme se sent dépouillé ; il l'accepte, il s'offre aux coups.

« Mais ton père, lui, ce n'est pas dans son magasin qu'il allait chercher ses paillasses. On riait, on disait : « Quel homme ! » Et ça ne l'a pas empêché de rester maire de la ville jusqu'à la fin de ses jours. »

Puis, d'une voix insinuante, presque doucereuse :

« A propos, toi aussi, continue l'épouse, tu la guignais, la mairie. Un Calombe, n'est-ce pas ! »

Et soudain, dérisoire :

« La mairie ! Mais regarde-toi donc. Le tribunal, oui ; le tribunal et la prison ! »

Elle s'arrête : l'homme s'est mis à pleurer. Sur ses joues roses les larmes se mêlent aux gouttes de sueur. Il reste immobile, la tête basse, un peu voûté, les mains entr'ouvertes, les genoux pointant sous le pantalon noir. Ah, non ! Simon Calombe ne ressemble pas à son père ; c'est un pauvre homme en ce moment, poussah déconfit, vieil enfant lourdaud, hébété, vaguement porcin. Et voilà le don Juan des *Galeries Nouvelles*, le conquérant du samedi, le pacha de la maison basse — l'homme de cinquante-deux ans pour qui vient de mourir une fille de dix-neuf. Mais on dirait que sur le visage méprisant de l'épouse se glisse une confuse pitié. Elle n'en prend qu'un ton plus sec :

« Tiens-toi. Les larmes n'avancent à rien. »

Toujours se tenir : Simon est à bout de forces.

« Et ne renifle pas comme ton fils. On doit t'entendre de la cuisine. »

Simon se mouche, essuie son visage, puis lève sur sa femme des yeux démunis — toute l'infortune du monde. Le silence dure, que savoure amèrement l'épouse trompée.

« Peut-être, murmure-t-elle enfin, comme pour elle-même, peut-être tout n'est-il pas perdu... »

Mais aussitôt, sur un geste de l'homme :

« Je n'ai pas dit que tout était sauvé !... Écoute. Tu n'as pas menti ? Cela s'est vraiment passé chez Miton ?

— Je te le jure, Léone. »

(Mais oui, Léone Calombe, cela s'est bien passé chez Miton — « bien », c'est une façon de dire — Édouard Miton, le journaliste du *Réveil*. M. Miton, l'adversaire déclaré de l'Église. Appréciez la rencontre.)

« Tu y allais... tu l'y amenais souvent ?

— C'était la première fois, Léone, la première, crois-moi.

— Et peux-tu me dire pourquoi, hier, précisément, tu l'as menée chez cet homme, dont toute la ville connaît les mœurs, et qui d'ailleurs ne s'en cache pas, lui ? »

L'homme hésite. Ce qui reste à dire est le plus dur — encore que, dans un sens, il puisse y trouver une justification. Léone va-t-elle le comprendre, ou ne le comprendre que trop ?

« Pourquoi ? répète la femme.

— Mais, Léone, c'est que... je voulais rompre. Et j'avais peur qu'elle ne veuille pas. Alors...

— Alors ?

— Alors, j'ai dit à Miton... Et je l'ai donc emmenée chez lui pour... pour dîner.

— Et elle a accepté d'y passer la nuit ?

— C'est-à-dire... Elle avait un peu bu.

— Je vois. Et toi, tu es parti.

— Mais, Léone, il était tard, onze heures passées.

— Lâche ! »

Lâche, peut-être. Mais croit-elle qu'il ne lui en a rien

coûté de laisser Marie entre les bras de l'autre, de la livrer, de la perdre pour jamais ?

« Encore un mot.

— Mais je t'ai tout dit, Léone, tout.

— Non. Pourquoi voulais-tu rompre, tout à coup, après deux ans de liaison ?

— Mais justement, Léone, c'est parce que cela durait, parce que j'avais peur que tu ne l'apprennes, parce que j'avais des remords, pour toi, pour notre fils, pour mon nom.

— Ton nom est aussi le mien depuis ma naissance, ne l'oublie pas, et aujourd'hui j'en préférerais un autre. Ton fils, Dieu sait où il est depuis l'aube, ce qu'il pense et ce qu'il peut faire. Un malheur ne vient pas seul. Quant à moi, voudrais-tu laisser entendre que c'est à cause de moi que cette fille est morte ?

— Je ne dis pas cela, Léone.

— Mieux vaut pas, mon ami. Je te le conseille. »

De nouveau les pleurs, l'air accablé, un homme perdu, une chiffe. Décidément, Léone Calombe devra tout faire seule. C'est bien. Elle ira en premier lieu chez M. Carteret, l'archiprêtre, son directeur ; ce Machiavel de petit évêché saura jouer de son influence, sachant au reste que tout ce qui peut atteindre la famille Calombe atteindrait sa propre cause. Elle ira ensuite chez la Clairon, oui, la mère de sa défunte employée, « et je te prie de croire qu'elle n'oubliera pas qui lui parle, cette femme de rien, cette entremetteuse ». De l'argent, voilà ce que de telles gens réclament. Nous saurons compter. Quant à Miton, s'il s'est tu, s'il n'a pas osé dire que c'est en sortant de chez lui, en quittant ses draps, que la fille s'est tuée, et s'il se dérobe encore, Mme Calombe ira de ce pas éclairer le commissaire. C'est une chance, à tout prendre, qu'il s'agisse d'un adversaire politique : de gauche ou de droite, tous les journaux gagneront au silence.

« Léone... oh ! Léone ! »

Ce n'est pas encore la délivrance, mais l'espoir, quand tout semblait perdu. Le corps se fait moins lourd, les épaules sont moins affaissées, le souffle reprend enfin. Et, dans les gros yeux humides, l'épouse peut lire une admiration, une reconnaissance éperdues.

« Léone ? »

Que va-t-il dire encore, le pleurnicheur, et à quoi bon ! Léone n'est pas de celles qu'un mot désarme.

« Dis, Léone, puisque tu savais tout dès le début...

— Eh bien ?

— Pourquoi ne me l'as-tu pas dit ? Pourquoi ne t'es-tu pas opposée... ? »

Dans le mince visage au petit front bombé sous les cheveux qui grisonnent, les yeux se détournent, les lèvres se serrent.

« Réponds-moi, Léone. Pourquoi ?

— Parce qu'elle avait dix-sept ans et moi cinquante. »

Puis, comme honteuse, ulcérée d'en avoir trop dit, elle ajoute d'une voix mordante :

« Cinquante, comme toi, mon ami ! »

C'est à ce moment que la bonne (Tiens ! A-t-elle de beaucoup dépassé les dix-sept ans ?) vient annoncer que le commissaire est là, qui voudrait parler à Monsieur.

Monsieur ? Monsieur en un instant s'est décomposé.

« Eh bien ! ma fille, dit Madame, qu'attendez-vous ? Faites-le entrer. »

Et, sitôt seuls :

« Ne me laisse pas, Léone, gémit Simon ; je t'en prie, ne me laisse pas.

— Oh ! dit-elle lentement, je n'en ai pas envie. »

Elle s'approche, le regarde et, du bout des doigts lui effleurant l'épaule :

« Allons ! chuchote-t-elle. Tiens-toi encore un peu... Simon Calombe. »

***

Qui eût pensé qu'elle fût si connue ? Le quartier de la Poterne n'est pas de ceux qui réclament l'attention. Et si la jeune fille devait suivre la Grand'Rue (deux fois le samedi, deux fois le dimanche, pour la messe, quatre les autres jours), c'était tout juste de quoi faire sourire un consommateur, à la terrasse du *Commerce* : « Jolie fille ; un peu maigrichonne. » — Bon ! à peine morte d'un jour, voilà que toute la ville parle de Marie Clairon.

Sans doute, il s'agit d'un suicide, et qui met en cause l'un des grands noms de la sous-préfecture. Cela ne suffirait pas à expliquer le malaise que dégage cette mort. Si l'on veut se tuer, il existe plus d'un moyen ; on peut se jeter dans le canal, comme, l'autre année, M. Joliot, le garagiste ; se tirer un coup de revolver, comme le colonel Rondin le jour de la mobilisation ; ouvrir le robinet du gaz... Mais, à l'aube, un dimanche, choisir ce rempart, ce bastion, cette tour abandonnée — à cent pas de l'ancienne maison de tolérance, quel signe — et se précipiter tête basse sur les gravats et les ordures : il y a là une sorte d'indécence dans la mort.

A présent, que peut-on savoir ? Ce n'est point que l'on aime les Calombe ; voilà trop longtemps qu'ils tiennent le haut du pavé, et l'on n'est dupe ni de la bonhomie du gros homme, ni des chiches charités de sa femme. Mais on ne prendra pas non plus pour paroles d'Évangile les vitupérations d'une lingère ; si elle avait mieux tenu sa fille, si elle n'avait pas prêché d'exemple, elle ne chercherait pas aujourd'hui à exploiter une morte. Les uns disent : « Vous verrez qu'on étouffera l'affaire. » Les autres : « La franc-maçonnerie veut l'abattre. » C'est beaucoup de bruit autour d'une petite vendeuse écervelée.

Et qui eût pensé que l'on parlerait un jour de Marie Clairon chez M. Carteret, l'archiprêtre ? On gâte les

morts. Quoi ! ce saint homme et renommé politique, avec son fin visage de vieille dame, dans le recueillement de son oratoire : s'intéresser à une fille qu'il n'a sans doute jamais remarquée, fût-ce à la cathédrale où, chaque dimanche, M. Simon Calombe exigeait qu'elle vînt — chaque dimanche, chaude encore et rompue, chair et âme, des caresses de la veille...

« J'aviserai, murmure le prêtre. Mais quelle imprudence !

— Vous appelez imprudence ces fornications, monsieur le chanoine ! »

Un instant, derrière ses lunettes à branches de fer, M. Carteret regarde l'épouse ulcérée ; et, d'un ton sec, un peu hautain :

« Je voulais dire : quelle imprudence dans le péché ! »

Puis, comme s'il se ravisait — et l'on ne sait s'il sourit d'amusement ou de mépris :

« Mais quelle prudence dans l'égarement ! Ce Miton, ce Miton, madame, ce terrible Miton, notre ennemi juré : quelle trouvaille, avouez-le ! Ah ! je reconnais enfin M. Calombe. »

Que le fornicateur ait mérité cette cruelle ironie, Léone Calombe, la première, le sait ; mais elle ne s'en trouve pas moins atteinte. Payons.

« Mon mari devra sans doute se retirer du Conseil curial ? demande-t-elle.

— Se retirer, madame ! (M. Carteret plisse les paupières, lève une main incrédule.) Mais le Conseil a besoin de M. Calombe. Un homme de son rang, de son poids, et un homme si zélé !... Toutefois, rassurez-vous, chère madame, les réunions n'ont pas lieu chaque samedi. »

C'en est trop : Léone Calombe se révolte et braque sur son directeur toute sa conscience d'honnête femme. Mais le prêtre a pris un air lointain ; des pommettes au menton, sa longue figure est barrée par un double pli de fatigue ou d'amertume. Et, quand on est la femme de

Simon Calombe, que dire à cet homme intègre, qui ne se montre jamais plus dur que dans l'indulgence... Intègre ? Resterait à prouver que la fameuse histoire d'héritage est pure invention.

Le silence se prolonge, et l'immobilité du prêtre. Mme Calombe baisse enfin les yeux, vaincue. Puis elle demande :

« Et moi, que dois-je faire ?

— Oh ! ce n'est pas à vous, madame, que j'apprendrai le devoir d'une épouse chrétienne. »

Cette fois, le ton est devenu grave, mais non sans douceur, et même, Léone croit y percevoir un peu d'affection.

« Tout s'apaisera, poursuit M. Carteret. Vous retrouverez un mari plein de repentir et de bonne volonté, un homme sur lequel nous comptons tous. »

Il rêve un peu, fait deux pas, revient :

« C'est plutôt votre fils qui me donnerait certaine inquiétude, murmure-t-il.

— Michel a ses défauts, monsieur le chanoine ; et d'abord la paresse, la négligence. Mais il est pur.

— Eh ! s'il ne l'était pas, je craindrais moins. »

Encore un de ces mots qui lui ont valu, à bon compte, une réputation de bel esprit !

« Mais je le verrai, reprend M. Carteret, nous parlerons comme deux amis. En attendant, quand il rentrera, ce soir — n'ayez crainte, il rentrera — ne lui dites rien. Pas un reproche, pas une question.

— Mais...

— Rien, madame. C'est lui qui parlera, je le connais. »

Et, tandis qu'il la reconduit jusqu'à la porte de la cour, il ajoute :

« Ayez confiance, même s'il faut encore lutter.

— Oh ! je sais ; les mauvaises langues n'épargnent personne, pas même les gens les plus honorables, monsieur le chanoine. »

Enfin, voilà le trait lancé. Et le but atteint : la main retombe qui déjà touchait la poignée de la porte, et le prêtre lentement se retourne.

« C'est bien vrai, chère madame. (Cette soudaine onction de la voix : que prépare-t-il ?) Et tenez, moi qui ne suis qu'un pauvre prêtre, j'ai entendu dire que j'avais dépouillé à son lit de mort une vieille et sainte demoiselle... Comment ? Vous ne le saviez pas ! Ah ! chère madame, vous me décevez un peu. Eh bien ! donc, à force de l'entendre dire, et d'y penser — du mieux que je pouvais — voilà que je ne sais même plus si c'est faux... Au revoir, madame ; mes compliments à M. Calombe. »

Michel rentrera, sans doute. Sera-ce le même enfant qui, le matin, sur le bastion, les pieds trempés de rosée, tentait de dire ce qu'il avait lentement découvert et que personne ne semblait soupçonner : que le monde n'est pas bon, mais qu'il suffirait, pour le sauver, de quelques êtres purs...

Quelle dérision ! Michel se connaît à présent. Il est ce garçon vicieux qui, depuis des mois, rôde autour d'une fillette, rougit dès qu'il aperçoit les fines jambes duveteuses, si elle se hisse : cette épaule soudain révélée, si elle se baisse, cette croupe tendue — le garçon qui ne songe qu'à *ça*. Il est pire ; il est ce collégien qui a guetté les propos de camarades plus avertis et demandé aux dictionnaires le sens de tel ou tel mot honteux ; ce fils de bourgeois qui, la nuit, dans le tiède refuge des draps, a cherché une chaleur plus intime.

Digne fils de son père, et qui le dépassera dans l'abjection. Le père, au premier étage des *Galeries*, guette le retour de sa femme ; Michel n'attend rien de personne. Il a longtemps rôdé le long des remparts, puis, autour des casernes, sur les glacis et les fortins. Dans le ciel bas, c'est la solitude, le silence, soudain

coupé par une sonnerie de clairon, l'épuisement. Le voici étendu à l'entrée d'un terrain vague ; le dos se meurtrit à plaisir aux épines d'un buisson ; des yeux fous, un corps qui brûle et se tend ; la bouche se crispe, la main s'abat, comme tout à l'heure celle de la fillette, et s'acharne dans une misérable fureur... — Assez. Il ne suffisait donc pas d'un suicide. Il fallait encore que la morte empoisonnât l'air des vivants.

Du moins, voici une maison qui semble un peu plus calme, celle de la morte, précisément. Oh ! les pleurs et les gémissements ont redoublé à la vue de Mme Calombe. Mais c'est le propre de certains caractères que de ramener toutes choses, autour d'eux, à la saine mesure. La malheureuse est morte, hélas ! mais nul à présent n'y peut rien. C'était une bonne fille, on veut le croire, encore qu'elle n'ait pas songé à sa mère ; c'était aussi une bonne employée, à qui ni M. ni Mme Calombe n'ont ménagé les gages de leur estime. Et cette attention, ils sauront la reporter sur la mère. Non point qu'ils espèrent apaiser une telle douleur — plus cruelle encore si l'on songe aux dernières heures de la malheureuse fille, dans la maison de cet homme que l'on se refuse à juger. Mais à seule fin d'aider une mère dans l'épreuve, une femme qui, depuis longtemps, n'est-ce pas, a pu connaître les soins généreux des Calombe.

Il n'y eut personne qui ne se levât, tandis que Mme Calombe quittait la chambre, après un signe de croix, escortée jusqu'à la rue par la mère — personne, sinon Marie Clairon : et c'était bien la première fois que devant Mme Calombe elle manquait à ses devoirs.

Le jour baisse. C'est la fin des promenades dominicales. Devant une porte, dans un café, au coin d'une rue, si l'on s'entretient encore de la pénible histoire, il faut convenir que les propos se sont apaisés. On rapporte

en souriant la fureur de Miton : « Le salaud ! Si j'avais su, si j'avais pu prévoir !... Mais je lui flanquerai mes deux mains sur sa face de goret ! » Et la réponse du commissaire de police, à qui l'on demandait : « Et l'affaire ? — Quelle affaire ? Il n'y a pas d'affaire. » Mais surtout le mot de M. Cornu, le coiffeur, que l'on savait prudent, mais pas si fin. Était-il pour Calombe ou pour Miton ? « Je ne coiffe pas des opinions, dit-il. Je coiffe des têtes. » C'est un mot que l'on répétera longtemps, et qui le mérite.

L'angélus. Des soldats qui rentrent de permission suivent le chemin de ronde et passent en braillant, un peu ivres, près de la tour. Rue de la Poterne, sur le rond-point du Tilleul, un réverbère s'est allumé, et la petite lueur qui veillait à la fenêtre des Clairon en paraît toute menue, toute pâle, juste à la mesure de la morte.



Donc, après tant d'épreuves et d'angoisse, les heures où l'on s'est cru perdu, celles qui ont traîné dans l'attente — et la crainte l'emportait sur l'espoir — cette terrible journée touche à sa fin.

Tout ne peut s'arranger en un jour, on le sait ; il faudra beaucoup de temps et d'efforts pour que Simon Calombe retrouve le plein usage de cette bonhomie, qui sait à la fois engager et retenir au juste point. Mais déjà, dans sa propre maison, tout commence à prendre une figure, une âme nouvelle. Il semble que la commune menace ait rapproché les époux, et, plus encore, la délivrance. Simon l'a senti dès le premier regard ; pourtant Léone restait silencieuse, ôtait ses gants, tirait un rideau — la maîtresse femme ! N'importe, il n'était rien d'elle qui n'exprimât son triomphe, davantage : qui ne montrât que, si cruellement blessée, elle avait avant tout souffert pour son mari. O l'admirable épouse ! Toute

une vie d'attentions et de dévouement, non, si longue qu'elle fût, ne suffirait pas à Simon pour s'acquitter de sa dette. L'écoutant, elle avait pris un air incrédule, un peu las, encore amer sans doute ; mais elle ne perdait pas une de ces paroles.

« Ah ! dit-elle enfin, avec un soupir. Je ne t'en demande pas tant.

— Léone, Léone, je te jure...

— C'est bien, mon ami. Nous verrons. Assez pour le présent. »

Un peu plus tard, elle murmura :

« Cela nous coûtera cher. »

Et Simon, à son tour, soupira. Mais plaie d'argent n'est pas mortelle. Et n'était-ce pas enfin le moment d'ouvrir un nouveau rayon : livres pieux, livres d'étrennes et de prix, livres de voyages, romans et magazines où la jeunesse pût se distraire sans danger ?

Restait encore le fils, hélas ! et Dieu sait combien l'attente fut longue aux époux, tandis que, assis à quelques pas l'un de l'autre, devant la cheminée de la salle à manger, les mains vides, la gorge sèche, ils guettaient le moindre bruit de porte ou de pas. C'est Léone qui, la première, a deviné la présence de son fils.

« Ne bouge pas, ne dis rien, a-t-elle chuchoté. Il est là. »

Il était là, derrière la porte vitrée : une tache d'ombre sur le rideau. Il n'osait entrer, mais il était là, et les parents échangèrent un long regard.

Et quand Michel, brusquement, poussa la porte, quand il vint se jeter aux pieds de son père, sanglotant : « Pardon, pardon, papa », quand, à travers ses larmes et ses hoquets, on crut l'entendre dire qu'il avait fait le mal, mais que jamais, plus jamais... ; quand enfin il eut retrouvé sa place au bout de la table, à égale distance de son père et de sa mère, la famille étant recomposée — ce furent des instants d'une telle plénitude, presque

douloureuse, qu'on n'aurait pu les supporter, si les cœurs, s'élevant vers Dieu, ne lui avaient rendu grâce de ses bienfaits, Lui qui prend pitié des pécheurs et qui, du mal, fait jaillir le bien.

Et voici Simon Calombe dans sa chambre, dans son lit, seul. Il a pu ce soir poser les lèvres sur le front de son fils, sans que Michel songeât à se dérober. Seul, sans doute, et ce n'est point qu'il ait cherché la solitude. Tout à l'heure, dans la chambre de sa femme, il s'est longtemps attardé, si bien que Léone, qu'il gênait dans sa toilette, a dû lui dire :

« Il faut aller te reposer, Simon. »

Mais lui, d'un regard confus désignant le lit de l'épouse, l'ancien lit conjugal :

« Léone... ?

— Vous n'y pensez pas ! » s'est-elle écriée.

Autant d'effroi que de surprise. Elle avait détourné la tête ; mais, lentement, une rougeur s'étendait sur son visage, gagnait le cou, les premières rides de la gorge, une telle rougeur, si chaude et si violente enfin, que jamais, pas même le soir des noces, Simon ne l'avait ainsi vue troublée. Ce fut peut-être la minute la plus chaste et la plus émouvante de ces vingt années de vie conjugale.

« Pas aujourd'hui, reprit Mme Calombe. Plus tard, mon ami ; nous verrons. »

Seul ? Non, pas tout à fait. Il n'est point facile de se délivrer d'une morte, hier encore si vivante, si douloureusement vivante. Et l'on a beau se dire que du moins, à présent, elle n'appartiendra pas à un autre : elle n'appartiendra plus à Simon. Les rencontres dans la maison basse, le corps que l'on a guetté toute la semaine au magasin et que voici livré, que l'on dénude, que l'on plie, la résistance et l'abandon, les mots que l'on chu-

chote et ceux que l'on arrache, la fureur que l'on veut faire partager, comme si toute notre vie, mon Dieu ! tenait à cet aveu profond du corps, l'apaisement, les propos d'enfant qu'elle tenait alors, ses mines, ses jeux, ses silences, ses pleurs parfois, son petit air chétif, et la lourde rumeur du sang qui de nouveau monte en nous, la sourde colère contre cette fille qui, sitôt conquise, se dissout ou se dérobe, le recours aux pires images de l'ombre, l'envie de réduire, d'abaisser, d'anéantir à jamais — de tout cela qui, pendant des mois et des mois, fut le sel d'une vie : plus rien.

Pas même une certitude. La plaie secrète, le vrai déchirement de Simon Calombe, ce soir — et que de soirs à venir ! — c'est de ne savoir exactement ce qu'il fut pour la jeune fille, quelle image de lui elle s'était formée, quels sentiments elle éprouvait pour lui. Il ne l'a jamais su ; du moins, à chaque rencontre, espérait-il en apprendre davantage. Qu'est-ce que cette ardeur toujours inassouvie, qui nous fait poursuivre, épier, presser une femme, sinon le besoin d'apprendre d'elle le vrai nom que nous portons dans son cœur ? Interroge une morte, Simon Calombe.

Qu'il l'ait d'abord contrainte, il le sait. Il n'a pas oublié les premières approches, voilà deux ans, un soir qu'il l'avait retenue dans la pénombre du magasin. Cette main qui s'était posée sur l'épaule de la jeune fille et peu à peu s'appuyait, cette voix mi-grondeuse, mi-paternelle, soudain un peu rauque, ces éloges et ces mises en garde... Surprise d'abord, craintive, gênée, Marie n'osait se dérober devant son patron, mais parfois levait vers lui un regard suppliant. On disait alors qu'elle fréquentait un garçon de sa rue ; l'aimait-elle ? Même plus tard, dans la maison basse, quand Simon l'interrogeait là-dessus, elle se refusait à répondre. Un jour, pressée de questions : « Vous avez ce que vous voulez, s'était écriée Marie. Alors quoi ? »

Quoi ? Tout. On n'a rien, si l'on ne sait ce que l'on a. Contrainte, soit ; et craintive, elle n'avait jamais cessé de l'être ; même, à certains instants, c'était une sorte d'effroi, presque d'horreur, qui semblait la prendre : Simon le sait aussi et s'en torture. Mais le plaisir, d'abord subi, puis lentement partagé, accepté, avoué ; et les moyens, les ruses, les travaux, la savante politique du plaisir, la leçon que cette fille rebelle ne veut pas entendre, qu'elle écoute, qu'elle répète enfin ; les gracieuses manières et les mines ravies de la gourmande, quand Simon, après l'amour, lui offrait un petit-beurre ou un bonbon de chocolat ; la façon déconcertante qu'elle avait, soudain, de prendre la grosse main de l'homme et de la baiser ; le long, l'étrange regard qu'elle attachait parfois sur son amant, comme si elle eût attendu, sans grand espoir, un mot, un geste, qui pût la délivrer — est-ce que tout cela n'a pas existé aussi, mon Dieu ! Et n'était-ce rien ?

Une heure bientôt ; il faudrait dormir. Mais comment, quand on a eu dans sa vie cette richesse que l'on ne méritait pas, cette grâce dont on se reconnaît indigne ? Et que le péché puisse apparaître comme une grâce, nous savons bien que c'est monstrueux. Seigneur, prenez pitié de nos cœurs de boue : il n'est pas jusqu'au mal, pas même jusqu'au tourment et à la panique des derniers jours, qui ne semblent précieux aujourd'hui où plus rien ne reste.

Rien, ou presque rien : là-bas, un petit corps glacé, rompu de son dernier travail (d'elle aussi, mon Dieu ! d'elle surtout, prenez pitié, bien qu'elle soit morte sans penser à vous). Ici, un gros corps suintant de chaleur, qui se tourne et se retourne dans son lit, un homme de cinquante ans passés, qui va vieillir au côté d'une épouse de son âge. Les joues tombent, les tempes se découvrent, le ventre ballonne ; à quelle source peut-on espérer boire encore ? Les autres vendeuses, ces laide-

rons ? Léone est là, qui cette fois saurait parler ; Léone qui mérite au reste tant de reconnaissance. Et si une image nous traverse un instant, celle de la petite Élyane — comme un souvenir de l'autre — nous savons qu'elle n'est pas moins honteuse que prématurée, et nous la repoussons avec horreur. — O Marie, petite vendeuse, petite maîtresse-servante, Marie Clairon, petite morte...

Hier encore vivante. Hier, à cette même heure, quand Simon Calombe s'est levé et qu'elle a eu ce regard... Comme il avait été difficile de la convaincre, la mâtine ! Que d'efforts et de patience ! C'est en vain que Simon lui répétait l'agrément d'une telle soirée, l'esprit de Miton, sa drôlerie, sa réputation de gourmet : on eût dit qu'elle soupçonnait un piège... Un piège, bien sûr, et cruel, et que Simon regrette à présent de tout son cœur. Mais quelle autre issue? De toute façon, le scandale. Une chance encore, qu'elle n'ait rien dit à sa mère. Au demeurant, c'est peut-être parce que Simon avait choisi le moindre scandale, parce qu'il avait songé à sa femme et à son fils, à leur honneur commun, au rôle qu'il devait tenir dans la ville, que Dieu enfin a eu pitié.

Mais ce regard... Simon Calombe ne pourra dormir.

***

Et moi, depuis ce regard, ai-je dormi — âme mal détachée, douteuse, et cherchant, elle aussi, à travers les formes, les voix et les silences qui l'entourent, le pauvre nom qu'elle devait porter...

Je me trompe, Simon : j'ai dormi comme une bienheureuse, et tu te retournais encore dans ta sueur. Mais, crois-moi, j'avais bien mérité mon sommeil, tandis que, livrée, perdue, et passé le premier instant de stupeur, j'acceptais, je réclamais tout, devançant le désir de l'autre, riant de sa mine effarée devant une proie si facile, usant de toutes les ressources que tu

m'avais patiemment enseignées, osant le geste, le mot, que parfois, la voix rauque, et dans les yeux le tourment de tes reins, tu avais exigés de moi, qui me dérobais encore (il faut croire que l'heure n'était pas venue). Ivre, peut-être ; vous m'aviez tellement fait boire, vous, les deux hommes ; mais lucide, plus lucide, tu m'entends, que le jour où pour la première fois je t'ai cédé. C'était un soulagement que de me sentir perdue et de me perdre davantage. Un seul regret : ton absence ; que n'étais-tu là, Simon Calombe, pour voir, entendre, apprécier une écolière si digne du maître qui l'avait livrée. Le reste ? tout était fait. Après le lourd bonheur du sommeil, la fille qui s'est glissée hors des draps, s'est vêtue dans l'ombre, a regardé un instant l'autre dormir, qui silencieusement a quitté la maison, suivi le chemin de ronde, gagné la tour (il faisait encore nuit : ce serait plus facile) — cette fille était déjà morte, ou presque.

Oh ! ne va pas songer que l'aventure m'ait beaucoup surprise. Voilà longtemps que je sentais venir les choses ! Quand je me suis rendu compte de mon état, tout de suite, j'ai pensé : c'est fini. Tu m'as reproché d'avoir attendu pour te le dire. Écoute : ce n'était pas seulement parce que j'avais peur de toi (et bien raison d'avoir peur : ton air effondré, tu te rappelles, et puis ta colère, tes gros mots, comme si, moi seule, j'avais été responsable) ; mais surtout parce que j'étais convaincue qu'il n'y avait rien à faire, que je ne pouvais rien attendre de toi. Bien sûr, la semaine suivante, tu t'es radouci, tu me disais : « Tout n'est pas perdu. Attendons. » J'ai attendu. Trois mois j'ai attendu. Mais je savais bien que, bon gré mal gré, tu trouverais le moyen de te débarrasser de la gêneuse. Et je te comprenais, je t'excusais presque : un Calombe, n'est-ce pas, ta femme, ton rang — et une petite vendeuse, une Marie Clairon. Mais, tout de même, Simon Calombe, ce moyen-là : me fourrer dans le lit d'un autre et puis te laver les mains, non, j'avais

beau te connaître, je ne m'y serais pas attendue.

Te connaître ? C'est drôle. Tu cherches ce que tu étais pour moi, et moi aussi, je me le suis toujours demandé ; je ne le sais pas encore.

Tu me faisais peur : ça, je peux le dire ! Mais peur, peur, tu n'en as pas idée. Les premières fois, quand tu étais sur moi, et que tu pesais, que tu me faisais mal — non, ce n'était pas à cause du mal, c'était de penser : « Mais qu'est-ce qu'il cherche, qu'est-ce qu'il veut ? »

Et ce n'était pas tellement non plus à cause de ton âge, de ton ventre, ni de tes grosses joues qui tombent. Après tout, je m'y suis habituée, et même, tu te souviens, il m'arrivait de te pincer entre deux doigts le gras des bajoues, cela te faisait rire. Non, mais on aurait dit que ton âge, ton ventre, tout, tu voulais me le faire payer, tu cherchais à t'en venger sur moi.

L'histoire de ce garçon, Paul, que je connaissais avant toi ? Est-ce que je l'avais aimé... Oui, un peu, enfin j'en étais près. Mais il ne t'a pas suffi de prendre sa place. Chaque semaine tu revenais à lui. Tu me disais : « Hein, ton bel amoureux, tu le regrettes ? » Ou bien, quand tu étais parvenu à tirer de moi un soupir, un cri, des yeux qui se ferment : « Alors, ton joli cœur, crois-tu qu'il aurait fait mieux ? » Et cela, je ne te l'ai jamais pardonné.

Je ne sais pas ce qu'aurait fait Paul. Moins bien, peut-être. Mais, de lui, ce n'est pas cela que j'aurais attendu. Le jour où, au cinéma, me prenant la main, il la glissa dans l'échancrure de sa chemise, sur sa gorge, et se mit à parler de la Bretagne, son pays : la peau était douce, j'entendais la mer — j'étais comblée... Toi ? Oh ! toi, tu avais de l'expérience et, me semble-t-il, pour un homme de cinquante ans, pas mal de réserves. Ta fureur, tes manœuvres, tes inventions : oui, tu m'as formée, j'ai partagé ton plaisir, j'y ai pris goût. Mais quelle honte après, quel vide, de me sentir

entraînée, assujettie, presque résignée à n'être que ta chose. C'était bien cette honte que tu cherchais : rappelle-toi tes obscènes plaisanteries sur mon nom, et le jour, l'instant, le sale instant où tu m'as appelée ta petite sœur.

Tu m'as reproché de ne jamais t'appeler par ton prénom : je ne pouvais pas (je me rattrape). De te refuser ma bouche : je ne pouvais te la donner, moi qui acceptais et te rendais parfois les pires caresses. De ne jamais te tutoyer : est-ce qu'on dit *tu* à un personnage si considérable ! Et puis tu aurais été trop heureux ; c'est ta propre honte aussi que tu cherchais. Quel piment ! Cette petite vendeuse avec qui l'on ne se commet pas au magasin, devant les clients et les autres employées (tu prenais même pour moi un air plus gourmé, plus sévère) — et qui, dans la chambre du plaisir, assise sur les genoux de son maître, lui dirait : « Toi, Simon » ! — Tu restais encore pour moi M. Calombe.

Et pourtant... Non, ce n'était pas si simple. Il y avait des heures où je me sentais toute désarmée. Je me demandais : « Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui m'arrive ? » J'avais d'abord pensé que cela ne durerait pas longtemps entre nous, que tu en aurais vite assez, un caprice, quoi ! Et voilà que cela durait, des semaines, des mois, deux ans bientôt. Il fallait bien admettre que tu tenais à la petite Clairon, que tu avais besoin d'elle. Je n'en revenais pas. Parce qu'enfin c'est quelque chose, de compter pour quelqu'un — et pour un Simon Calombe.

Et puis, écoute, je ne te l'ai jamais dit : même ton plaisir, quand je te voyais, toi, un homme de cinquante ans, si respectable, fermer tes petits yeux qui se noyaient, quand je t'entendais pousser de petits soupirs, de petits cris, de petits gloussements comme un enfant : je me sentais à la fois gênée et attendrie. Et quand tu étais parvenu à m'entraîner avec toi dans le plaisir, dans le

grand trou noir, oui, il faut que je l'avoue : je savais bien que nous faisions le mal, mais nous étions ensemble, comme deux perdus qui s'accrochent l'un à l'autre.

Je songe aux instants qui suivaient. Ce furent les meilleurs. Tu ne disais rien, tu somnolais comme un gros bébé après le sein. Ah ! qu'il se taise, surtout ! Moi aussi, je restais silencieuse, tout de mon long étendue, les mains ramenées sous la tête, les yeux dans l'ombre, je ne songeais à rien, je savais à peine si j'étais vivante. Quel silence dans la maison basse, le samedi, à la tombée du soir ! Parfois, du chemin de ronde, arrivait un bruit de pas, un rire, un début de chanson : c'étaient des soldats qui rentraient à la caserne. Et, je ne sais pourquoi, j'étais heureuse de les entendre. J'ai passé ainsi de beaux instants, peut-être les meilleurs de ma vie. Un de ces instants-là (c'était le mois dernier), je me suis imaginée avec l'enfant, notre enfant, près de toi — de *toi, Simon*. C'est le plus drôle de l'histoire. Puis, comme je souriais sans doute, tu m'as interrogée et n'as eu de cesse avant d'obtenir une réponse. Je t'ai vu un peu gêné, un peu pensif, mais enfin, toi aussi, tu t'es mis à sourire. Et la semaine suivante, exactement, tu as commencé à me parler de Miton.

Simon Calombe s'est enfin endormi — dans sa vraie chambre, sous le même toit que sa femme et que son fils. Il ronfle ; il sue encore, il se retourne, soupire, geint dans un rêve, et son pyjama bleu s'entrouvre sur les poils grisonnants de la poitrine. Voilà l'homme pour qui je me suis tuée, ce lourd poussah lippu, cet amant quinquagénaire, avec ses violences, sa sournoise cruauté et sa faiblesse — au demeurant, pas si heureux. Et peut-être que tous les hommes sont comme ça.

Si son sommeil est encore troublé, patience, le calme viendra. Dieu veille sur les siens : on peut vivre en état de péché, le tout est de n'y pas mourir ; je l'ai compris un peu tard... Quel silence aussi dans la ville ! On dirait

que ce chien qui suit la Grand-Rue, queue basse, craint lui-même de réveiller tout un peuple de justes. L'aube approche. Bientôt on ne distinguera plus, rond-point du Tilleul, cette lueur jaunâtre qui vacille à travers les persiennes, au-dessus de l'échoppe du cordonnier. Rond-point du Tilleul, rue de la Poterne, rue Venteuse, ruelle de la Charité, place des Deux-Infirmes, rue (sans plaque) de l'ancienne maison close, rue Vide-Goussets (ou Vide-Bourses, comme disait M. Calombe, et j'ai mis deux mois à comprendre) : tout le quartier de traîne-cœur et de traîne-misère, des jeunes « paillasses » pour gros bonnets et des maisons basses où ils accomplissent leurs hautes œuvres — le quartier de Marie Clairon. J'aimais mon quartier.

Tout dort. Même la mère (les grandes douleurs nous brisent) au chevet de sa fille morte. Même Élyane, un peu crispée et le nez rouge, mais les jambes entrouvertes à son destin. — Et moi, de quoi me plaindrais-je, morte d'un jour, et toute confuse d'avoir fait parler d'elle dans la ville, petite âme sans corps — si tant est qu'une Marie Clairon puisse avoir une âme. Qu'ils dorment : ils ont bien raison. Je me souviens que c'était un des plaisirs de ce monde. Cela reviendra peut-être. Le sommeil sur tous...

MARCEL ARLAND

JOURNAL DE ROUTE

Damouré Zika est un *Sorko*, un maître pêcheur du Niger, à la fois chasseur d'hippopotames et prêtre magistral du génie du tonnerre. Chaque soir, son père Zika, dans sa petite pirogue, part sur le fleuve, tend ses lignes et harponne quelques *fotoforo*, et son fils l'accompagne parfois comme simple pagayeur avant. Sa grand-mère, la vieille Kalia, « faisait » la pluie pour toute la région de Niamey, et Damouré récitait avec elle les devises terribles et caressantes qui flattent les dieux de l'eau ou de la foudre.

Pour le moment, Damouré a un peu plus de trente ans, il a deux femmes et plusieurs enfants. Il est infirmier au Service de Santé du Niger, un excellent infirmier qui suivra en 1956 le stage des infirmiers spécialistes. Il a appris à lire et à écrire contre son gré, et son père a dû le corriger bien souvent pour l'envoyer à l'École primaire de Niamey, où il n'a pas été un élève particulièrement remarquable. Depuis quatorze ans, Damouré passe continuellement de la seringue de vaccination au harpon de chasse, de la poursuite incertaine des magiciens des savanes aux tournées réglementaires des dispensaires forains. Certes, il ne prend pas l'ethnographie plus au sérieux que la médecine, mais l'une et l'autre lui ont donné une désinvolture certaine. Et sans doute est-il aujourd'hui l'un des rares « évolués » africains qui aient parfaitement résolu la coexistence du DC-4 et de la hache de foudre.

Voilà pourquoi Damouré écrit tout naturellement, au fil de la plume. C'est simplement un Africain qui raconte ses aventures dans un français qui est une traduction très proche de la langue parlée. A ce titre, Damouré n'est pas un phénomène, car tous les gens de son pays parlent de la même façon : leurs conversations les plus ordinaires sont toujours émaillées de métaphores subtiles, de jeux de mots compliqués ; un simple marchandage sur un marché devient ainsi une éblouissante joute poétique ; que dire des tournois oratoires auxquels se livrent les jeunes gens pour conquérir les faveurs des belles filles ? Damouré a été aussi formé à cette école, il est encore un redoutable champion des *fakarey*, des veillées tardives autour des feux de bois. Il est sans doute aussi le premier à avoir réussi la transposition de cette langue admirable dans une autre langue écrite.

JEAN ROUCH

I

MYSTÉRIEUX ET DOMMAGE D'AFFAIRES

C'est le premier journal, écrit en 1948-1949 ? au cours d'une mission ethnographique à l'intérieur de la brousse du Niger. Il s'agissait plus particulièrement d'une étude de groupes de magiciens dont le village principal est Wanzerbé.

Moyens de transport : cheval et pirogue.

JEAN ROUCH, ethnographe.

Participants : DAMOURÉ ZIKA, assistant. LAM, cuisinier. DOUMA, chef des bourricots. NASIO MEIÇA, guide. Les deux chiens Babaré et Bossa.

Le titre signifie qu'en voyage on découvre des choses mystérieuses, mais que les affaires s'abîment.

Le départ d'Ayorou pour Doulsou.

Dans une pirogue armée de trois laptots [1], M. Rouch au milieu, les autres devant, les autres par derrière ; les uns tenant des vieilles batteries presque déchargées, les autres tiennent Babaré, un chien, les autres des fusils dont la plus belle ne marche plus ; les autres se lavent et rasent leur barbe et répètent chaque fois « *tandi tandi gnada* » ou bien « *ni gna oun oun* » [2], et on ne comprend pas exactement ce qu'ils veulent dire.

La traversée pour aller à Doulsou Gourma : après quelques dizaines de mètres de marche sur la rive gauche près d'une île, c'est cela la traversée — les deux laptots de devant poussent avec leur perche et continuent à la pagaie. Près de Doulsou, les oiseaux groupés sur une grande pierre plate et avec un seul coup de fusil, M. Rouch fait descendre vingt et un dont deux seulement ont pu partir par le courant avant notre arrivée ; et nous avons trouvé dix-neuf sur place (dix-neuf canards). Enfin, on arrive au Gourma [3] et prépare les bagages pour Kolmane en attendant les animaux demandés — cela dure deux heures de temps environ.

1. Piroguiers.
2. « Ramez ! Ramez ! — Le sexe de ta mère ! »
3. Rive droite du Niger.

De Doulsou pour Kolmane.

Vers huit heures du matin, nous montons sur des formidables chevaux, moi, personnellement, j'ai cru que ces chevaux allaient pondre des œufs en route tant étaient des juments avec de gros ventres de bourgou [1]. Les propriétaires ne s'en servaient même pas pour aller au marché voisin. Quant à celle de Lam, le fameux cuisinier, ventre à terre, tête de birgna [2]. Je crois que cette jument s'est jamais présentée chez le vétérinaire, car elle a vraiment le rhume, et ce qui m'étonne: chaque fois qu'elle tousse, elle pète. Les gens de Doulsou ne sont pas gentils pour nous donner des animaux pareils.

Un vieux âne aussi porteur de la cantine contenant la camera, se trouve fatigué au lieu de nous dire : « Hé, mes amis, je suis fatigué », mais il a raison : comme il ne parle pas, il devait tout de même nous faire signe ? Il l'a fait, car il ouvrait son cul en prenant la queue courte pour faire descendre des sortes de glaires.

Je suis obligé de me mettre en colère de temps en temps que Zima [3], et dire à notre guide, Baba Nassion, de voir ce qu'il peut faire pour ce pauvre diable. *Ni faham ? Ai ma* [4].

Et comme on est arrivés près d'un village bellah [5], l'affaire s'est vite arrangée. L'âne continue à nous suivre sans bagages. Or, il fait le malin : il veut marcher s'il n'a rien et ne veut pas s'il est chargé. Pour la première fois, Damouré voit un mystérieux et dommage d'affaires, l'âne aussi malin qu'un homme.

On continue le chemin sur ces vilains chevaux. Pas très loin de Kolmane, avec deux balles de carabine américaine, mais, à une longue distance, on descend une biche sur laquelle je me précipite pour l'égorger et un ânier la prend. On continue la marche en faisant quelques photos en même temps un morceau de cinéma. Puis le soir, on passa la nuit à Kolmane.

Nous avons été bien reçus par les indigènes de ce petit village. On fait griller la biche que nous avons

1. Herbes des rives du Niger.
2. Sanglier.
3. Prêtre des génies.
4. « Tu comprends ? J'entends. »
5. Nomade.

partagée aux mendiants qui venaient réclamer leur part. Le lendemain, on charge les ânes, et c'est le départ pour Wézébangou. Entre Kolmane et Wézébangou, le petit Lam Dia me demande des renseignements sur la vie future, c'est-à-dire comme il n'est pas déjà marié, les quelques histoires l'intéressent sur la vie d'un marié. C'est entre ces deux villages que j'ai vu un birgna [1] aussi gros qu'un lion, et mon cheval a eu peur qu'il met à galoper, que ma provision d'eau qui était dans une bouteille et la bouteille dans la poche de ma veste en drap tombe. Vraiment c'est un mystérieux et dommage d'affaires, et on n'en sortira plus jamais.

Or le M. Nassion Maiga a l'œil sur moi — j'étais resté pour un besoin personnel, et quand j'arrive auprès de mes camarades voyageurs, je leur explique mon cas. Et bien sûr, Nassion toujours disait : « Voilà, moussié l'ingénieur. » Je ne t'ai pas dit ça, *to adamou* — quel bandit filou ce filou-là, et quand le gros birgna était parti j'ai eu en effet le courage d'aller chercher ma bouteille.

Kolmane : on arrive vers onze heures ou midi dans ce village, et le chef du village qui ne veut pas voir un Blanc parce qu'il citoyen depuis en 1946. Ho pauvre diable, monte sur son cheval en forme d'âne et se met à galoper à travers la brousse libre. Bon débarras, nous avons passé la nuit dans son village et nous continuons sur Yatakala, le grand village du Goruol, après avoir averti le chef de canton par note. Le chef de canton Sourgia nous rencontre et nous causons jusqu'à dans son village. Il est beau Yatakala, le campement au nord du village, et derrière ce campement, plus loin, ce sont des montagnes, des jolies montagnes vraiment.

A l'ouest, le Youmbam [2] qui montre qu'elle est plus belle que le fleuve Niger qui passe à Tillabéry.

A l'est, des champs mal cultivés. Les herbes sont hautes et blanches, c'est là que la biche vient chercher à manger, mais malheureusement, un jeune soldat qui vient être démobilisé habite dans Yatakala, et il nous a servi de guide, et chaque fois qu'on voit une, il crie : « Ho, hé, Hifo, biche, biche, biche. » La chasse a été très mauvaise.

1. Sanglier.
2. Grande mare.

Le lendemain au soir, nous préparons nos bagages, comme toujours, pour Wanzerbé, environ à 15 kilomètres.

Wanzerbé.

Pays de Dogo et de Mossi, Wanzerbé, pays des Sohantyé [1], Wanzerbé, pays des korte [2] ; Wanzerbé très beau village, Wanzerbé, pays du froid, Wanzerbé, terre sablonneuse.

C'est un très petit grand village où on trouve à peu près tout ce qu'il faut pour vivre convenablement. Je crois qu'un missionnaire ne demande pas mieux s'il reste huit à neuf jours à Wanzerbé, n'est-ce pas, monsieur Rouch, grand ingénieur des Travaux Publics, chef de mission de Muséum. Hé oui, vous vous souviendrez de Wanzerbé s'il s'agit d'écrire de six heures du matin et la nuit jusqu'à ce que le crayon tombe, vous ne demanderez pas mieux quand vous avez plus de douze Sohantyé qualifiés vous entourent dans une petite case ronde et que vous ne pouvez plus respirer, et que vos enfants vous disent et répètent chaque fois : « Monsieur, quand partirons-nous d'ici, plus, plus d'eau, pas des œufs, du bois, le sucre est fini, pas assez d'huile, il nous reste que du sel arabe. » Hein, Lam, le fameux cuisinier qui se trouve dégoûté de Wanzerbé ?

Kourki.

Après avoir examiné les roches, c'est le départ sur Yatakala. *Kala Hanfo* [3] *!* De Yatakala à Tégué, là où nous trouvons pour la première fois un Sorko [4] japon, grâce à une femme borgne. On a pu travailler sur quelques questions et on a passé la nuit à Koro Goussou, pays des vrais sauvages, mais ils sont excusables, car c'est la première fois qu'ils ont vu une voiture. Le lendemain, toutes les femmes, les hommes et les enfants viennent voir la voiture, et quand ils ont vu la dame du commandant qui prenait son café avec son mari, une

1. Magiciens.
2. *Korte :* charmes magiques.
3. « A la prochaine fois ! »
4. Pêcheur prêtre du tonnerre. *Japon :* de mauvaise qualité.

femme s'approche de moi pour me demander : « Si cette femme va encore piler le mil ? N'a-t-elle pas honte de rester au milieu des deux hommes pour manger ? — Je crois, dit une autre, que c'est leur sœur. — Non, dit une autre, on l'aime plus que leur voiture. » Je ne sais comment leur répondre, et cela me fait rigoler quand j'ai appris une autre femme disait que notre voiture est enceinte parce que le chauffeur a fermé les bâches. Un homme me demande en plus si avec les balles de notre fusil on peut tuer un homme, et parfois j'avais assez. Comble de malheur, on ne reconnaît ni les hommes ni les femmes. On entre et démarre.

Begorou Tondo.

C'est là qu'habite Yabilan Fodio, vilain comme la mort, plus sale qu'un cuisinier du désert, gros comme deux bottes de mil, noir comme le dos d'une casserole en service. Il n'est pas beau, Yabilan Fodio (Ho... merde, sa mère ne sait pas donner un enfant).

Nous visitons les cases, principalement celles des Torou[1]. Le chef du village accompagné des vieux bavards nous ont raconté des histoires qui dataient de mille ans, et vers neuf heures du soir on était rentrés à Téra.

Tillabéry.

On arrive à cinq heures. A Farié, il y a un bac et des laptots japon[2]. Avec quelques coups de trompette et un coup bénévole de fusil, le bac arrive. Au bout de vingt-cinq minutes, la traversée est faite. Quelques minutes après la tombée du soleil, on arrive à Tilla, et nous nous dirigeons chez le père M. Sainte-Luce qui nous a bien reçus. Maman a préparé des plats, riz, viande, très bonne sauce : adieu fatigue ! Tout près du père Sainte-Luce, le fleuve Niger passe en nous montrant ses belles eaux blanches. Le lavage est permis à tout le monde. Adieu poussière ! nos vêtements rouges comme les poils de Babaré, nos vêtements venant du Goruol,

1. Génies.
2. Piroguiers de mauvaise qualité.

là où nous n'avons pas assez d'eau pour boire. Comment pourrions-nous laver nos corps, à plus forte raison nos vêtements ? Lam, Douma et moi, nous nous lançons dans l'eau comme des canards, et nous reprenons nos vraies couleurs africaines. Le lendemain, les oiseaux de Garié nous appellent le 25 décembre. Allons, il faut être gentil, il faut tout de même répondre à messieurs les gros canards. Nous invitons notre fusil *(papa bery)* [1] à deux coups et la *hondia* [2] au long cou, la carabine ; deux Blancs, trois Africains dans la belle pirogue de papa Sainte-Luce. Le piroguier Lam et son camarade « tandi tandi » [3] avec courage et nous voici sur la rive de Garié.

A vous, patron, voici les oiseaux et un bruit... rhim... cinq canards dont un n'a rien eu, c'est Tillaizé ; une deuxième fois..., rhim... quatre canards dont un n'a rien eu, c'est Tillaizé ouandé [4].

Bonne chasse : le retour maintenant. Le premier piroguier Lam « tandi » avec force et au bout d'un moment... tioubam... la tête au fond, le cul en l'air, le pauvre diable se lève, bouche pleine d'eau, fourr... fourrr... *Adamouré di ai sé mé*, son bonnet faisait la galanterie sur le grand fleuve. La pagaie suivait respectueusement car elle ne veut pas s'éloigner de sa pirogue. Pauvre Lam Dia, il a froid, il tremble. Pour me foutre de lui, je dis : « Lam, est-ce que ton paquet n'est pas mouillé ? » Il me répond : « Houm, houm, houm... — Lam, tout va bien ? » Il ne répond pas, et il me dit : « *Idi farkai boro zeri ni si hanguey* » (si l'âne terrasse l'homme, on ne voit pas ses oreilles). Cela veut dire qu'il n'a pas su quand il est tombé. Pauvre Lam.

Nous mettons la pirogue dans son port. On monte avec les oiseaux. Je tiens les deux canards vivants, Tillaizé et Tillaizé ouandé. Maman Sainte-Luce me permet de les mettre dans un grand panier, ils ont eu une belle maison.

1. Le grand papa (surnom du fusil trois canons).
2. Jeune fille (surnom de la carabine 22).
3. Pagaient, pagaient.
4. *Tillaizé :* fils de Tilla ; *Tillaizé ouandé :* fille de Tilla.

Zermaganda.

La mission se prépare pour Simiri via Walam. Vers neuf heures, on quitte Tillabéry, et à travers la brousse, une route, le commandant du Zermaganda sur le volant, par là, ici, par ici, c'est ainsi que nous marchons. Dans cette brousse, on reçoit parfois des coups bénévoles des branches, des arbres, mais tant pis, il faut aller quand même à Walam. Le vieux moteur de la voiture nous réclame chaque fois de l'eau. Il est trop vieux, il nous demande l'aider si on arrive près d'une montagne. Comme nous avons été gentils à son égard, avec un peu de patience, il nous a emmenés à Walam. Il tousse, tousse encore. Attention, sale voiture, il y a un infirmier parmi nous. Il essaie de faire un grand bruit, mais le juge est prêt à lui demander sa carte d'identité et, misérable voiture, elle ne sait peut-être pas parler français. Passe par l'interprète, maudite voiture !

Elle se plaint de son moteur, l'ingénieur est prêt à s'approcher. Elle n'a pas mangé : comme elle a deux cuisiniers, tout est prêt. Elle est vraiment fatiguée : le commandant est prêt à lui foutre des amendes.

Et voilà, dame voiture, avec toutes ses personnes. On ne peut jamais faire le malin — *ni ma* [1]. Voilà Walam, très belle subdivision. Méfiez-vous, à la résidence, il y a Mme Pomme, avec ses yeux méchants, sa gueule ouverte, des dents de lion, ce bandit chien, fils de chien — *gnadafo koy* [2] — tous les gens de la maison tenaient des bâtons, partout cette Pomme gnadafé, Pomme gnadafé. Demandez, s'il vous plaît, des renseignements à Lam et à Babaré.

Retour à Tillabéry.

Le manœuvre me dit : « Lorsque tes canards sont morts, le père Sainte-Luce a donné l'ordre de les mettre dans l'eau. Nous avons voulu les emmener vers la cuisine, près du grand feu de Bagara. Le jeune Gueri avec son méchant couteau à la main regarde le jeune

1. « Tu comprends. »
2. « Roi des sexes de ta mère ! »

Bonbéri qui partait vers le Niger qui coule, et hop ! les jettent... tac, tac, dans l'eau, et continue à les regarder, les pauvres oiseaux descendent dans les rapides de « fillé fillé » et vont dans les tourbillons. En ce moment, je dis simplement : « De quoi sont-ils morts ? — Hi, hi, je ne sais pas, peut-être... ? — Mais de quoi exactement ? — Ils sont morts, si la mort arrive, il faut mourir. — Mais oui, je le sais, très bon pauvre diable, mais il faut toujours une cause. » Le pauvre manœuvre ne sait pas. Comment répondre en ce moment ?

Je dis : « Mystérieux et misérable d'affaires. » Alors, nous présentons nos condoléances les plus réunies à tous les oiseaux de Gareye, à tous les canards, et principalement à la famille de Tillaizé qui se trouve au nord de Gareye. Nous remercions maman Sainte-Luce d'avoir mis une case à la disposition de nos jeunes amis, de les nourrir jusqu'à la fin de leur vie.

Le départ pour Ayorou : nous chargeons nos bagages dans la voiture de M. Sainte-Luce. Il a fallu des heures et des heures et heures pour que nous quittions Tilla hors que nous devions partir à neuf heures du matin. Enfin, à trois heures de l'après-midi, c'est le départ.

Ayorou.

Attention, tous, un ronflement, ha, c'est Serkin Noma, le grand chef des cultivateurs qui arrive. « Bonjour, monsieur Marchal, porteur de la bonne nouvelle de Paris et de Dakar. » Voyons tout d'abord la lettre du père Monod, là, M. Rouch, mon patron, se précipite sur la lettre qu'au bout d'une demi-seconde, l'enveloppe est partie au pays de la mort. Pauvre enveloppe, nous voyons sortir un panier rempli de toutes les herbes des choses rouges et vertes : c'est la provision du Serkin Noma (salade et melons). En ce moment, le petit Douma veut bien amener ce panier là-bas, du côté de l'ouest là où nous sommes enfermés tous pendant la nuit froide. Hé oui, Douma, tu as raison, peut-être profiterons-nous de quelque tomate avant les toubabs [1]. Serkin Noma nous invite à la cuvette que nous avons

1. Européens.

vue à plusieurs reprises, très bien, d'accord, Serkin Noma [1].

Nous avons besoin d'ailleurs de voir la grosse bosse [2] de Firgoun, et nos manœuvres sont en train d'opérer à coups de pioches et de pelles. Nous démarrons avec une vitesse de 140 à l'heure, dommage d'affaires, voilà Firgoun. Alors, brave chef Yacouba, père d'Ayorou, votre pirogue, et tac, tac, le petit fleuve traversé. Voilà le trou, Rouch se plonge jusqu'à la tête, on dirait un vrai serpent : récolte de morceaux des canaris [3] et, à la sortie, tout rouge, le nez avec 30 grammes de sable, quelle belle brillantine, on dirait un Blanc du grand désert.

Enfin le retour à Tilla, merci papa du grand Noma. Les lettres, les télégrammes, le revoir, les invitations, préparation du vilain bac, la recherche d'une pirogue, l'achat des provisions.

Le 18 janvier, nous traversons le Niger à nouveau. Cette fois-ci nous partons à grand pays de la perte, hein, mademoiselle Bossa [4], tu profiteras pour voir ta mère, Apa.

(A suivre.) DAMOURÉ ZIKA

1. « Cuvette » artificielle du service de l'Agriculture.
2. Tumulus dont un sondage a été tenté.
3. Morceaux de poteries.
4. Jeune chienne, fille d'Apa, native de la rive droite du Niger.

RECHERCHES

JOUBERT ET MALLARMÉ

II

Georges Poulet, parlant de Joubert dans un de ses meilleurs essais, a évoqué l'expérience poétique de Mallarmé vers laquelle, en effet, cette pensée nous oriente souvent [1]. Et, entre les deux figures mêmes, que de rapports : la discrétion, la fermeté dans l'effacement, une sorte d'évanouissement de la personne, la rareté de l'inspiration, mais toute la force de cette apparente faiblesse et une grande rigueur dans la recherche, une obstination lucide à se porter vers le but ignoré, une extrême attention aux mots, à leur figure, à leur essence et, enfin, le sentiment que la littérature et la poésie sont le lieu d'un secret qu'il faut peut-être préférer à tout, même à la gloire de faire des livres. Il arrive que, dans telle ou telle phrase des *Carnets*, ce ne soit pas la voix de Joubert, mais presque celle de Mallarmé que nous nous imaginions entendre. Le 8 juin 1823, moins d'un an avant sa mort : « *Espaces... je dirais presque... imaginaires, tant l'existence en est...* » Mallarmé se fût sans doute arrêté à « imaginaires », mais n'est-ce pas déjà lui qui parle, avec cette parole suspendue, ces silences qui modèlent l'air et cette façon de retenir le mot pour qu'il s'échappe et s'élève, de lui-même, à son point d'évidence ? Cela est troublant.

Ce qui nous importe toutefois dans cette présence anticipée

1. GEORGES POULET, *La Distance intérieure*. Georges Poulet ne manque pas de souligner aussi les désaccords.

(comme une première version) de Mallarmé, c'est qu'une telle ressemblance des figures et des pensées nous force à les voir surtout dans ce qu'elles ont de distinct et à nous demander pourquoi des méditations apparentées, le pressentiment des mêmes voies et l'appel des mêmes images les conduisent si loin l'un de l'autre. Les points de départ sont presque les mêmes. Tous deux ont eu une expérience profonde de « la distance » et de « la séparation » qui seules nous laissent parler, imaginer et penser. Tous deux sentent que la force de la communication poétique ne vient pas de ce qu'elle nous ferait *immédiatement* participer aux choses, mais de ce qu'elle nous les donne hors de leur atteinte. Seulement Joubert, esprit moins exclusif et peut-être privé de certaines des exigences qui ont fait de Mallarmé un poète, n'a pas séparé les deux régions : il a, au contraire, vu dans la séparation — cette trame d'absence et de vide qu'il appelle l'espace — la part commune des choses, des paroles, des pensées et des mondes, de ce ciel en haut et de cette transparence en nous qui, ici et là, sont pure étendue de lumière. Lorsqu'il découvre que, dans la littérature et dans les arts, toutes choses se disent, se font voir et même toucher, se révèlent avec leur vraie figure, leur juste poids et leur secrète mesure, dès qu'elles s'éloignent, s'espacent, s'atténuent et, finalement, se déploient dans le vide incirconscrit et indéterminé dont l'imagination est l'une des clés, il en conclut hardiment que ce vide et cette absence sont le fond même des réalités les plus matérielles, au point, dit-il, que, si l'on pressait le monde pour en faire sortir le vide, il ne remplirait pas la main.

« *Ce globe est une goutte d'eau ; le monde est une goutte d'air. Le marbre est de l'air épaissi.* » — « *Oui, le monde est de gaze, et même d'une gaze claire. Newton a supputé que le diamant avait* [...] *de fois plus de vides que de pleins, et le diamant est le plus compact des corps.* » — « *Avec ses gravitations, ses impénétrabilités, ses attractions, ses impulsions, et toutes ces forces aveugles dont les savants font tant de bruit..., qu'est-ce que toute la matière, qu'un grain de métal évidé, un grain de verre rendu creux, une bulle d'eau bien soufflée où le clair-obscur fait son jeu ; une ombre enfin où rien ne pèse que sur soi, n'est*

impénétrable que (pour) soi... » Il y a, chez Joubert, toute une physique et une cosmologie de rêve (qui ne sont d'ailleurs peut-être pas très loin des affirmations d'un savoir plus moderne) où il s'aventure, poussé par la nécessité de réconcilier le réel et l'imaginaire et qui tendent moins à nier la réalité des choses matérielles et sensibles qu'à les faire être à partir de presque rien — un atome d'air, une étincelle de lumière ou même seulement le vide du lieu qu'elles occupent : « ... *Observez que partout et en tout, ce qui est subtil porte ce qui est compact, et ce qui est léger tient suspendu tout ce qui est lourd.* » Et l'on voit bien alors pourquoi la parole poétique peut susciter les choses et, les traduisant dans l'espace, les rendre manifestes par leur éloignement et leur vide : c'est que ce lointain les habite, c'est que ce vide est déjà en elles, par où il est juste de les saisir et que les mots ont pour vocation d'extraire comme le centre invisible de leur signification véritable. C'est par l'ombre que l'on touche au corps, c'est par la pénombre de cette ombre et quand on est parvenu à la limite oscillante où, sans s'effacer, elle se frange et se pénètre de lumière. Mais, naturellement, pour que le mot atteigne cette limite et la représente, il faut que lui aussi devienne « *une goutte de lumière* », soit l'écho qui redouble et dédouble, soit image de ce qu'il désigne, image de lui-même et de l'imaginaire, pour se confondre finalement avec le tout indéterminé de l'espace, tout en élevant à la rondeur d'une sphère parfaite le moment que, dans son extrême légèreté, il porte et, par sa transparence, définit.

« *Le transparent, le diaphane, le peu de pâte, le magique ; l'imitation du divin qui a fait toutes choses avec peu et, pour ainsi dire, avec rien : voilà l'un des caractères essentiels de la poésie.* » — « *Il faut qu'il y ait, dans notre langage écrit, de la voix, de l'âme, de l'espace, du grand air, des mots qui subsistent tout seuls, et qui portent avec eux leur place.* » — « *La force de communication... Il en est une subtile, fine, dont l'existence se fait sentir et ne se montre pas. Comme est celle de l'éther dans l'électricité.* » — « *Une poétique vapeur, une nuée qui se résout en prose.* »

Si impalpable et si éthéré que doive se faire pour lui le langage, il faut bien voir que Joubert ne l'investit jamais de ce pouvoir de négation — dépassement dans, par et vers le néant — que la poésie a chargé Mallarmé d'explorer et d'affirmer héroïquement. Si la pudeur du mot doit établir entre nous et les choses cette distance sans laquelle nous serions exposés au mutisme de l'étouffement, ce n'est pas en *niant* les choses, mais en les ouvrant et, par cette ouverture, en libérant la part de lumière et l'intervalle qui les constituent ou encore en rendant sensible ce qu'il y a au delà du corps, en consentant à cet au-delà par lequel tout corps s'affirme, en accueillant l'avant-corps qui est « *le secret prolongement de sa substance* ». Le mot ne nie pas, mais consent, et, s'il apparaît parfois complice du néant, ce « *néant* », dit Joubert, n'est rien d'autre que « *la plénitude invisible du monde* » dont il revient à la parole de mettre au jour l'évidence, vide qui ne se fait pas voir, mais est présence lumineuse, fissure par où s'épanouit l'invisibilité.



C'est, semble-t-il, aux environs de 1804 et d'une part sous l'influence de Malebranche, par l'analogie qu'il aperçoit entre le langage de ce philosophe et le sien, d'autre part par un prolongement, certainement vécu, de son expérience littéraire en une expérience religieuse, que, ayant poussé aussi loin qu'il l'a pu l'évidement des choses, le creusement du réel, puis, d'atténuation en atténuation, son mouvement vers le point de légèreté, de liberté et d'intimité qu'il a d'abord pressenti dans les mots, puis contemplé en lui-même, puis regardé et comme pensé dans le ciel, Joubert trouve enfin en Dieu le terme et le support de tout ce vide et en fait l'espace de l'espace, comme d'autres ont fait de lui la pensée de la pensée. Il serait aisé de juger que le nom de Dieu vient ici, commodément, boucher le grand trou que, dans son désir d'allégement et d'éclaircie, il finit par reconnaître et établir en toutes les choses. Sans ce nom et s'il n'était qu'un nom, tout ne retomberait-il pas dans ce néant qu'il frôle, apprivoise et goûte comme le contact ineffable de toute certitude visible et invi-

sible ? Cela pourrait bien être. Mais accueillons son expérience telle qu'il l'a éprouvée et représentée. Ce qu'il faut alors remarquer pour bien la juger, c'est qu'il a, de l'impalpable, un sentiment si fort, et une entente si sûre de ce vide qu'il appelle espace, que jamais il ne semble craindre que tout ne s'y disperse et ne s'y anéantisse. De l'immensité de l'espace, ainsi que le note très bien Georges Poulet, il ne retire pas, comme Pascal, de l'angoisse, mais l'exaltation d'une calme joie, et si Dieu lui vient, ce n'est pas comme le terme d'une chaîne de raisons, mais comme l'extrémité de cette joie dont, ensuite, Dieu se fera l'unique objet.

Dans ses nuits d'insomnie, Joubert sort et contemple le ciel. « *Insomni nocte.* » « *Insomnie, 5 heures du matin* »[1]. Que lui apportent ces considérations nocturnes ? Cela même qui est en lui, et, réalisé au dehors, ce livre suprême qu'il semble qu'il n'écrira jamais, mais qu'il écrit comme à son insu, en *pensant* à l'écrire. Là-haut, il y a l'espace et, de loin en loin, une condensation de l'espace en lumière, une solitude unie et ordonnée de points dont chacun semble ignorer les autres, bien qu'il compose avec certains d'entre eux quelque figure qu'on pressent et avec tous l'infigurable ensemble de leur dispersion. Les astres plaisent à Joubert, mais plus que les astres qui souvent étincellent avec trop d'éclat, c'est le grand espace rayonnant, la lumière diffuse qui lentement s'y révèle et y révèle cette simultanéité aisée de perfections distinctes, composition du vague et du précis. Dans une note de sa première maturité, on le voit même essayer de se faire une cosmologie assez proche de celle de Cyrano de Bergerac et des auteurs anciens, où les astres ne sont que des trous dans le ciel, des vides par où l'énigme d'une lumière cachée se rassemble et se déverse : creux d'espace, espace non plus condensé, mais soustrait et diminué jusqu'à la rupture où il se fait clarté.

Ces contemplations métaphoriques qui nous renvoient à l'espace nocturne comme à un grand texte de silences et de sons, et au livre comme à un ciel immobile d'astres en mouvement, peuvent paraître à la portée de chacun, mais, sur Jou-

1. Ces contemplations n'ont toujours lieu qu'au mois d'août. Ce génie frileux ne va pas méditer en hiver, hors de lui-même.

bert, elles s'ouvrent et se referment comme l'expression exigeante de ce qu'il lui faut accomplir [1], modèle d'ambition qui, cependant, ne semble pas écraser ce génie modeste, car ce qui est écrit là-haut lui garantit aussi qu'il peut le figurer par le moyen de l'art, s'il est vrai que, retirés de nous-mêmes, nous trouvions en nous la même intimité d'espace et de lumière, à laquelle il faut désormais mettre tous nos soins pour que notre vie y corresponde, que notre pensée la préserve et nos ouvrages la rendent visible. « I ... *Et toutes mes étoiles dans un ciel — Tout l'espace est ma toile.* II. *Il me tombe des étoiles de l'esprit.* »

***

Il serait tentant, et glorieux pour Joubert, d'imaginer en lui une première édition non transcrite de ce *Coup de dés* qui, a dit Valéry le jour où il fut initié aux pensées secrètes de Mallarmé, éleva « enfin une page à la puissance du ciel étoilé ». Et il y a, entre les rêves de Joubert et l'œuvre réalisée un siècle plus tard, le pressentiment d'exigences apparentées : chez Joubert comme chez Mallarmé, le désir de substituer à la lecture ordinaire, où il faut aller de parties en parties, le spectacle d'une parole simultanée où tout serait dit à la fois, sans confusion, dans un « *éclat total, paisible, intime et enfin uniforme* [2] » ; ce qui suppose et une pensée tout autre que celle des raisonneurs qui chemine de preuves en preuves et un langage tout différent de celui du discours (préoccupations essentielles chez l'auteur des *Carnets*) ; ce qui suppose plus profondément la rencontre ou la création de cet espace de vacance où, nulle chose particulière n'en venant rompre l'infini, tout y est comme présent dans la nullité — *lieu où rien n'aura lieu que le lieu*, but ultime de ces deux esprits.

Mais là cesse la communauté de desseins. Même à ne le regarder que du dehors, le poème, dans l'immobilité de son affirmation, est livré à un mouvement prodigieux auquel Jou-

1. « *1er août* (insomni nocte). *Je voudrais que les pensées se succédassent dans un livre comme les astres dans le ciel, avec ordre, avec harmonie, mais à l'aise et à intervalles, sans se toucher, sans se confondre...* »
2. *Carnets*, 7 février 1805.

bert ferait tout pour se dérober : mouvements de « retraits », de « prolongements », de « fuites », mouvements qui s'accélèrent et se ralentissent, se divisent et se superposent par une animation foisonnante d'autant plus dure à l'esprit qu'elle ne se déroule pas, ne se développe pas et, refusant l'allégement de la succession, nous oblige à supporter à la fois, dans un effet massif quoique espacé, toutes les formes de l'inquiétude du mouvement. Rien ne saurait porter plus gravement atteinte à la visée spirituelle de Joubert que ce foisonnement au sein de l'absence, ce va-et-vient infiniment recommencé qu'est le vide de l'espace indéterminé.

Sans doute, dans *Un Coup de dés* comme dans le ciel, il y a un ordre secret que Joubert pourrait accueillir, mais cet ordre imite le hasard, prétend entrer dans l'intimité du jeu du hasard, peut-être pour en pénétrer les règles, peut-être pour porter la rigueur des mots et la précision des pensées au point où l'extrême déterminé peut intégrer l'indétermination. Sans doute, il y a, dans ce ciel qu'est le poème, l'éclat encore futur et toujours incertain de la « *Constellation* » que sera peut-être aussi le poème, à l'altitude de l'exception. Mais jamais Joubert ne saurait accepter le naufrage préalable où il faut que rien soit donné pour que *soit* quelque chose d'autre et de plus pur que ce qui est. Jamais il ne regarderait comme la descente vers « *la neutralité identique du gouffre* » le mouvement d'irréalisation, d'éloignement et d'allégement par lequel, en toutes choses, nous cherchons un vide pour y trouver la lumière.

Même le mot de hasard lui est étranger. Et la conjonction dramatique du coup de dés et du hasard lui paraîtrait très incapable de représenter la pensée au niveau où celle-ci rencontre la poésie. C'est même là où sa réflexion est la plus ferme et la plus importante. Joubert veut que la pensée ne soit pas déterminée comme peut l'être la raison. Il veut qu'elle s'élève au-dessus de la contrainte des raisonnements et des preuves, qu'elle soit pensée finie à partir de l'infini, de même qu'il veut que la parole poétique, dans la perfection de son achèvement, porte et supporte le vague, la duplicité et l'ambiguïté de plusieurs sens, afin de mieux figurer l'entre-sens et l'au-delà de sens vers lequel elle est toujours orientée.

Mais cette indétermination n'est pas le hasard. Hasard se rapporte à cette part de réalité, très vaine et très apparente, que la raison — celle qui n'est contente que de preuves et veut tout réduire à des comptes — cherche à maîtriser par le calcul[1]. L'espace auquel Joubert aboutit est sans hasard et sans détermination, et la littérature, qui est l'espace devenu pouvoir de communiquer, est ce ciel ordonné d'astres où l'infini du ciel est présent en chaque étoile et où l'infinité des étoiles ne gêne pas, mais rend sensible la liberté de l'étendue infiniment vide.

***

Telle est la ferme contradiction qu'il voit, harmonieusement résolue, là-haut, à laquelle lui-même se heurte et qui, sans le réduire au silence, le détournera de tout ouvrage achevé. C'est son grand mérite d'avoir reconnu d'abord dans l'art et la poésie un mode d'affirmation que ni la raison trop médiate, ni la sensibilité trop immédiate ne peuvent revendiquer. La poésie et l'art lui font pressentir une possibilité tout autre qu'il cherchera toute sa vie à éclaircir : une nécessité de rapports encore plus rigoureux que ceux de la raison, mais purs, légers et libres ; un contact avec l'intimité profonde plus aigu que celui de la sensibilité, et toutefois à distance, car ce qui est intimement touché par ce point unique, c'est la distance même éprouvée comme notre intimité, et le lointain en nous comme notre centre. Des rapports donc qui échappent à ce qu'il y a de régularité temporelle dans les relations logiques de la raison, mais qui n'échappent pas moins aux chocs instantanés de la présence sensible : communication, à distance et par la distance, de l'immédiat ; affirmation finie et comme ponctuelle de l'immensité infinie.

Mais comment passer du ciel à l'étoile, du poème, trame illimitée d'espace, au mot pur et unique où il doit se rassembler, du beau qui est indéterminé à la rigueur de la perfection du beau[2] ? Plus que les solutions que Joubert parfois se

1. « *Newton. Il fut doué de la facilité de savoir le « combien » en toutes choses.* » — « *Newton n'a inventé que les combien.* »

2. « *Tout ce qui est beau est indéterminé.* » — « *C'est toujours ce qui termine ou limite une chose qui en fait le caractère, la précision, la netteté, la perfection.* »

propose [1], c'est le souci qu'il a toujours préservé de ne pas passer outre à la nécessité opposée de ces deux mouvements, fût-ce aux dépens de lui-même, qui le rend important et parfois exemplaire. Il a apparemment échoué. Mais il a préféré cet échec au compromis nécessaire pour réussir. En dehors de tout projet de réalisation, il a certainement beaucoup souffert d'être voué à l'*intermittence* dont il fait bien le *fond continu* de l'âme, mais qu'il lui faut éprouver, en lui, comme une cessation de l'esprit, une interruption douloureuse de tout pouvoir, chute dans le néant et non plus dans le beau vide silencieux. Les confidences qu'il a faites sont rares, mais connues (surtout dans les lettres : à Molé, à Fontanes, à Mme de Vintimille). Et les *Carnets* ont recueilli les images sous lesquelles il essayait de se rapprocher de ses difficultés : « *Je suis, je l'avouerai, comme une harpe éolienne, qui rend quelques beaux sons, mais qui n'exécute aucun air.* » — « *Je suis une harpe éolienne. Aucun vent n'a soufflé sur moi.* » La harpe éolienne : on comprend qu'il accueille cette figure venue de la mode ossianique, car elle est comme l'espace lui-même qui se ferait instrument et musique, instrument qui a toute l'étendue et la continuité du grand espace, mais musique faite de sons toujours discontinus, désunis et déliés. Ailleurs, il explique les coupures de sa méditation et les blancs qui interrompent ses phrases par la tension où il doit maintenir ses cordes pour résonner comme il faut, par la détente qui résulte de cette harmonie et par le long temps qui lui est nécessaire pour « se remonter et se retendre ».

Cette collaboration du temps, cette rencontre, pour qu'il puisse écrire, de l'espace du dedans et de celui du dehors, voilà ce qui a conduit Joubert à ne penser que dans le cadre d'un Journal, en s'appuyant sur le jour et sur le mouvement des jours et en demandant à ce mouvement le passage de lui-

1. L'une est celle que le symbolisme s'abusera à appliquer : la musique. « *Il faut que les pensées s'entresuivent et se lient comme les sons dans la musique, par leur seul rapport — harmonie — et non comme les chaînons d'une chaîne...* » Joubert regrette, d'une manière émouvante, les pensées inconnues dont l'expression, par la peinture ou la musique, lui aurait donné le pressentiment : « *Ah ! si je pouvais m'exprimer par la musique, par la danse, par la peinture, comme je m'exprime par la parole, combien j'aurais d'idées que je n'ai pas et combien de sentiments qui me seront toujours inconnus.* »

même à lui-même — à l'expression de lui-même — dont il est l'attente patiente, souvent déçue, de même que la harpe est l'attente silencieuse du vent. Répondant, encore une fois, à l'impatience de ses amis, il trouve à son retard cette nouvelle raison : « ... *Et, de plus, il faut laisser mes nuages s'amasser et se condenser.* » C'est bien le problème du ciel et de l'étoile, la grande énigme du *Coup de dés* qui doit être à la fois la neutralité identique du gouffre, la haute vacance du ciel et la constellation qui, à l'altitude d'un peut-être, s'y projette. Et, pour que les nuages s'amassent et se condensent, il faut du temps, il faut un double travail de transformation par le temps : d'abord que le temps transmue les événements et les impressions dans le lointain du souvenir (et Joubert dit : « *Il ne faut pas s'exprimer comme on sent, mais comme on se souvient* »), puis qu'il concentre le lointain vague de la mémoire en l'essence étoilée d'un moment pur, qui n'est plus réel et qui n'est pas fictif (et Joubert dit : « *Ma mémoire ne conserve plus que l'essence de ce que je lis, de ce que je vois et même de ce que je pense* »). Métamorphose qu'il ne peut pas hâter par la pression de sa volonté, car elle ne dépend pas de ce moi autoritaire qu'elle a, au contraire, pour objet d'alléger et d'évider pour que s'y rencontrent, en un contact unique, l'intimité du dehors et l'espace du dedans. Joubert est donc là dans l'attente, attendant du temps le passage à l'espace et attendant du temps encore la concentration de l'espace en pur moment essentiel, en cette goutte de lumière qui se fera mot et qui, dans la transparence close du mot, rassemblera en un dire unique toute l'étendue de tout langage[1]. Attente dont, en même temps, il ne doit pas se désintéresser, à laquelle il doit coopérer par un travail intérieur où toute sa vie participe et, plus encore, par une grande intimité avec les mots, puisque c'est peut-être en eux — limite de temps et d'espace — que nous pouvons le plus justement agir, là où, dit-il profondément, « *il y a... à la fois puissance et impossibilité* ».

1. « *Tourmenté par la maudite ambition de mettre toujours tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase et cette phrase dans un mot. C'est moi.* »

***

Si Joubert n'a rien cédé de ce qui lui paraissait nécessaire, il faut toutefois ajouter qu'il a su interpréter cette situation de manière à y trouver, à la fin, sagesse, calme et peut-être apaisement. En cela, il a suivi le penchant de son génie frileux, sans déranger beaucoup la pente de sa recherche. Quand il écrit : « *La révolution a chassé mon esprit du monde réel en me le rendant trop horrible* » (il fut d'abord révolutionnaire — sans excès — et athée — sans drame de conscience), il désigne aussi pour quelle raison il a toujours cherché à établir entre lui et les choses cette « zone de recueillement » « *où tout passe, se calme, se ralentit, se tranquillise et dépose ses propres excès* ». Ce n'est plus alors comme à une dure exigence qu'il s'expose à la séparation et au lointain, mais pour s'en faire une « *clôture* » qui le protège, une quiétude qui « *ouate les remparts* », « *une alcôve* », une défense « *pour amortir les chocs* » et « *mettre le cœur en repos* ». Le repos, ce mot l'a accompagné toute sa vie. Révolutionnaire, il cherche le repos dans la négation. A Mme de Beaumont, il dit : « *Ayez le repos en amour, en vénération.* » Puis le grand thème sur lequel il tendra sa pensée est celui-ci : « Le repos dans la lumière. » Il l'a formulé au commencement des *Carnets*. Il le dit à la fin et parfois le répète de jour en jour à la manière d'une prière ou d'une formule magique : « (*Cuisant. Douleurs cuisantes.*) *La sagesse est le repos dans la lumière* » (22 octobre 1821). 24 octobre : « *Et pour la dernière fois, je l'espère. La sagesse est le repos dans la lumière.* » Pourquoi ce retour obsédant ? C'est que se retrouvent là, dans la densité de peu de mots, les deux pentes de sa pensée et aussi l'ambiguïté d'une pensée à deux pentes, car le repos dans la lumière, cela peut être, cela tend à être la paix par la lumière, lumière qui s'apaise et qui donne la paix, mais c'est aussi le repos — privation de toute aide et impulsion extérieures — pour que rien ne vienne déranger ni pacifier le pur mouvement de la lumière.

Besoin de lumière, grand besoin du jour, de cette ouverture spacieuse qu'est le jour (« *Sans espace, point de lumière* ») et de ce point de clarté unique qui fait le jour et donne le jour (« *Point lumineux. Le chercher en tout. N'est jamais qu'en un*

mot dans une phrase, qu'en une idée dans un discours. ») Aversion de tout ce qui est obscur, impénétrable, opaque : « *Un point obscur dans son esprit lui est aussi insupportable qu'un grain de sable dans son œil.* » — « *Étroite ? Oui, j'ai fort étroite cette partie de la tête qui est destinée à recevoir les choses qui ne sont pas claires.* » Trop étroite peut-être, car c'est cet éloignement de l'obscurité qui le fait aussi se détourner du jour, de ce qu'il y a de trop vif dans le jour commençant auquel il préfère, dira-t-il dans une pensée révélatrice, le demi-jour : « *Le demi-jour est charmant, car c'est un jour ménagé et diminué. Mais le crépuscule l'est moins, car ce n'est pas encore un jour. Ce n'est encore qu'un commencement ou, comme on dit fort bien,* « *la pointe* »*, la pointe du jour.* » Ce qu'il veut, c'est « *une lumière moyenne* », expression où il s'attarde pour se confirmer dans son goût de la mesure, mais, maintenant jusqu'au bout l'ambiguïté, qu'il cherche aussi à approfondir, l'appelant moyenne, non seulement parce qu'elle est mesurée, mais parce que, d'elle, il nous manque toujours la moitié : lumière alors divisée et qui nous divise, de sorte que c'est en cette division douloureuse de nous-mêmes qu'il faut mettre notre contentement.

Le repos dans la lumière : est-ce le doux apaisement par la lumière ? est-ce la dure privation de soi-même et de tout mouvement propre, position dans la lumière sans repos ? Un rien sépare ici deux expériences infiniment différentes. C'est encore l'intérêt de Joubert de nous rappeler, par son exemple privilégié, combien il est essentiel, mais difficile, de toujours maintenir fermement *ce rien* qui sépare la pensée.

MAURICE BLANCHOT

LES ROMANS

LA MAIN SUR LA CONSCIENCE

Pourquoi suis-je ce que je suis, et d'abord, qui suis-je ? Voilà ce que cherche à découvrir l'héroïne de Suzanne Allen, dans *La Mauvaise Conscience*[1]. Elle s'appelle France Boulon, se raconte elle-même, en cinq cents pages, de l'enfance aux années qui précèdent la trentaine, pour se délivrer et se reconnaître. Orgueilleuse, violente, sensuelle, plus émotive que sensible, avide et fermée, pour soi aussi dure que pour les autres, elle a besoin de foi autant que de liberté, mais de foi sur le plan humain, d'exemple humain, et l'histoire de sa vie est l'histoire d'une conversion, d'un transfert : petite cornélienne qui n'aime que si elle admire, et n'admire que si elle aime, l'amour filial avait fait d'elle une patriote selon l'Action française, l'amour fera d'elle une communiste fervente. Curieux aveuglement de nature : voilà quelqu'un qui ne voit que par le truchement des autres, et sans les yeux des autres est aveugle, murée dans son intelligence et dans son cœur. Mais, sitôt que le mur s'abat : courbe le front, fier Sicambre... Justement, elle est fière, brûler ce qu'elle avait adoré n'est pas difficile : on n'adore plus l'enseignement d'un homme quand on en vient à mépriser l'homme. L'histoire est banale : une fille intelligente et ardente s'évade de sa famille de petits fonctionnaires provinciaux, mène la vie la plus dénuée et la plus libre, sans illusion, bonheur, ni espoir — mais avec quel courage ! — et l'amour, par hasard rencontré, ouvre la voie,

1. Gallimard.

la vérité, la vie. Elle est touchante, elle est naïve; elle paraîtra scandaleuse, parce que l'auteur impose à son héroïne le supplice de la vérité avec une candeur d'enfant et une poigne de bourreau. Tu le diras, ce que tu as fait, mauvaise, et ce qu'on t'a fait, même s'il s'agit de ton père, même s'il est mal de le dire. Tu te sens coupable, crache-la, ta mauvaise conscience. On est stupéfait de découvrir combien peut être singulière la banalité, et l'étrange couleur que prend la vie de n'importe qui lorsqu'une fureur d'honnêteté la met au clair. Étrange, mais convaincante et belle. Le plus singulier est sans doute le ton du livre, où triomphe ce qu'on appelait à l'école primaire la narration, le compte rendu de ce qui est visible, audible, tangible. Décrivez la forge du village, l'atelier de la couturière, la cueillette des colchiques, la promenade au clair de lune : autant de *narrations* dont la fidélité, l'exactitude pourraient leur valoir de figurer dans le « Livre de Lectures ». Mais l'explication, parallèle à la narration, relève de l'enseignement supérieur et utilise le vocabulaire de la philosophie. Il faut bien rendre compte, aussi, de ce qui ne se voit, ne s'entend ni ne se touche, par une technique appropriée à son objet. Dire qu'on s'habitue à cet attelage saugrenu, et pourtant raisonnable, non. Le gros percheron du parler philosophe a le trot bien lourd, pour se coupler avec l'autre, le parler de tous les jours, qui marche l'amble. Mais on avance pourtant sans rechigner. Tout procède, dans ce roman, de la même simple et courageuse volonté : être le plus clair et le plus juste possible, peu importe le moyen, ne pas faire ni se faire illusion, tout dire sans se laisser arrêter par le ridicule ni par l'odieux. Le récit est précis et rapide, et tel qu'on le suit d'un trait ; mais ce n'est pas lui qui emporte ni qui reste dans l'esprit ; ce qui reste est peut-être étranger au propos du livre : un tableau de mœurs (vie de famille d'un petit fonctionnaire en Poitou, entre 1925 et 1940, et comme c'est loin, perdu, banal et incroyable) et deux portraits — le père et la fille, si pareils, si différents, si proches, si cruellement liés l'un à l'autre et ennemis l'un de l'autre. Des deux, le portrait le plus saisissant est celui du père : révoltant et désarmant, odieux et pitoyable, il prouve que la vérité a toujours quelque grandeur, et aussi que, pour avoir atteint à cette

vérité et avoir su l'exprimer, Suzanne Allen est un écrivain qui compte. Car il y aura maintenant le père de France Boulon, comme il y a la mère de Poil de Carotte.

***

France Boulon veut justifier sa vie. C'est par sa vie que Richard Stanley, lui, veut se justifier. Il se sent coupable au départ. Georges Govy, dans *Le Moissonneur d'Épines*[1], imagine en ce personnage dont le père était anglais et la mère russe le révolutionnaire par vocation, mais à qui la grâce a manqué. Richard Stanley se sent solidaire de tous ceux, dans tous les pays, qui sont opprimés : les fellahs d'Égypte et les intouchables des Indes, les prolétaires anglais et les paysans espagnols. Il ne quitte les uns, qu'il a tenté de servir, que pour tenter de servir les autres, partout où il passe s'affiliant aux organisations locales du parti communiste, aidant à réaliser manifestations, émeutes ou révoltes, qui toujours échouent et font de nouvelles victimes, et la répression, qui frappe ses camarades, toujours l'épargne, le rejetant à sa culpabilité et à sa solitude. En fait, son action augmente chaque fois les maux de ceux qu'il voulait servir. Il est le moissonneur d'épines dont parle la Bible ; il croit semer du froment et ne récolte que des épines. D'ailleurs incorrigible : son dernier espoir, regagner la terre russe, apparaît une ultime chimère. En admettant qu'il y parvienne, que feront les Russes de ce maladroit qui gâche tout ce qu'il touche ? Le récit l'abandonne au plein mitan du Bug, qu'il essaie de franchir clandestinement, entre Pologne et Russie, entre deux univers, deux refus, au vrai entre deux désespoirs. S'il coule, le compte de sa vie est clair : une affreuse, navrante, inutile existence. Et certes il aurait fait moins de mal s'il avait travaillé du métier de son père, l'Anglais qui était ingénieur, et peut-être aurait-il été moins malheureux s'il n'avait pas été anglais, s'il n'avait pas bénéficié, malgré lui et chaque fois que ses camarades étaient condamnés, de la solidarité anglaise qui sauve par principe ses nationaux fourvoyés. Il

1. La Table Ronde.

aurait alors partagé vraiment le sort des misérables. Il aurait été sauvé vraiment. On peut tirer de ce livre deux morales qui ne s'excluent pas : l'une, que l'action des révolutionnaires les plus dévoués aggrave (au moins pour le présent) la misère des opprimés ; l'autre, que la révolution doit se méfier des aventuriers au grand cœur ; ils sont inefficaces. Par contre, en dehors de toute morale, il se dégage du *Moissonneur d'Épines* un sentiment vrai, brûlant et indiscutable, de fraternité et de communion, raison d'être et seule justification, sinon de la vie du héros, tout au moins de l'existence du roman. Il faut que la vérité de ce sentiment soit bien forte pour se faire jour à travers l'affabulation romanesque, où tant de choses découragent de croire à la vérité de l'événement. Richard Stanley a beau être à demi russe, il est de fait qu'il s'affirme anglais. Or il se trompe, d'emblée, aussi bien dans l'usage des titres que dans l'emploi des insultes. C'est un détail. Voici plus inquiétant : est-il concevable que, par seule protection, un aventurier expulsé d'Égypte soit nommé directeur du service de santé dans une des plus grandes villes de l'Empire des Indes, quand l'entrée dans le Service civil anglais aux Indes exigeait tant de diplômes ? Et le même aventurier, ayant dû quitter, après l'Égypte, les Indes et, après les Indes, l'Angleterre (toujours pour s'être compromis avec des organisations révolutionnaires) obtiendrait, par la même protection, un poste consulaire en Espagne ? Dans l'espoir qu'il fournira des renseignements aux Anglais ? Sont-ils si naïfs ? Comment, d'autre part, prendre au sérieux un révolutionnaire qui paraît bien considérer comme opprimés des ouvriers anglais du bâtiment, dûment syndiqués, au temps précis où le syndicalisme anglais, armature du parti travailliste, gouverne l'Angleterre ? Les violences et les tortures ne paraissent nullement incroyables, mais ces invraisemblances qui touchent l'ordinaire et le quotidien font mettre en question tout le reste, même vraisemblable. La Pologne est-elle comme la voit Stanley, et son Espagne est-elle l'Espagne, pour ne rien dire de l'Inde ou de l'Égypte ? Ou doit-on voir dans cet univers, cependant offert comme réel, un univers symbolique, et dans les personnages qui s'y

retrouvent fidèlement, d'un lieu à l'autre, comme sur rendez-vous, les incarnations toujours identiques des forces du bien et du mal ? Il est certain que Richard Stanley est le Don Quichotte de la révolution, ce qui suppose dans son personnage une part symbolique, mais aussi parodique. Aucune parodie cependant, et la droiture et la force de conviction de Georges Govy sont peu communes. Elles rendent sensibles, malgré tous les pièges dont il s'embarrasse, l'angoisse et la noblesse de son héros. Mais, quant à vouloir faire croire à son être de chair et de sang, aux pays qu'il parcourt, aux gens qu'il rencontre, aux actions qu'il mène — et que l'action révolutionnaire est cela, et que les révolutionnaires sont comme les voilà — hélas ! il y a maldonne, et, quelque bonne volonté qu'on y mette, le doute subsiste.



Antoine Billet aussi veut se justifier, devant lui-même d'abord, devant les autres ensuite. Ni devant les autres, ni devant lui-même, il n'y parviendra. Louis Pauwels l'a fait médecin, dans *L'Amour monstre* [1]. Le Dr Billet, marié, père d'une petite fille, tombe amoureux d'une jeune veuve, sa cliente : le grand amour, l'amour fou. L'histoire se passe en France, on ne sait quand. Madeleine, la jeune veuve, cesse bientôt d'aimer Antoine, retourne à sa vertu et au couvent, hurlant qu'elle a été séduite par Satan incarné : Satan habite Antoine et rend folles les femmes du pays. Un tribunal ecclésiastique fait arrêter Antoine. Les femmes témoignent contre lui, Madeleine la première. D'ailleurs, il avoue, la torture aidant. On le brûle, et tout le monde est content, même lui. *L'Amour monstre*, comme on voit, mérite son titre ; on y respire un air empoisonné, on s'y englue dans l'horrible. Peut-être est-ce le mélange, pourtant classique, de dévotion et de sensualité, peut-être le goût acharné de la profanation. Peut-être serait-ce davantage la juxtaposition du vrai et du faux, du noble et de l'ignoble, l'utilisation du vrai pour prouver le faux, la confusion entre le noble et

1. Seuil.

l'ignoble. Tout se passe exactement au rebours de ce qui se passe dans *Le Moissonneur d'Épines*, où ce qui, dans les faits, ne paraît pas vrai est apporté pour preuve d'une vérité du cœur qu'on ne peut ni discuter ni récuser. Dans *L'Amour monstre*, une foule de choses qu'on sent vraies, gestes vrais, paroles vraies, situations vraies, se presse pour témoigner d'un sentiment qui est faux, comme on dit d'une note de musique qu'elle est fausse. Fausseté délibérée, mais insidieuse. Rien de plus malaisé que de saisir les points de rupture, où le récit insensiblement et régulièrement dévie, gauchit. On est au grand jour, et on se retrouve comme par osmose dans de bizarres limbes habités de larves, dans un monde souillé, sanglant, gluant, de sabbat et de sorcellerie, de tortures et de répugnante horreur. Et ces limbes procéderaient du vrai jour, ces ignominies de l'amour vrai ? Non, l'amour qui dans l'autre aime non pas l'autre mais un fantasme à l'image de son propre désir n'est pas l'amour vrai, et Louis Pauwels ne le propose pas comme tel, au contraire. Les fantasmes, dans *L'Amour monstre*, dévorent ceux qui leur font accueil, comme leurs rêves d'abomination les possédées de Loudun. Mais Antoine, qui se prête aux fantasmes, est plus coupable qu'Urbain Grandier. Car il s'y prête. Cette méditation démoniaque, entièrement fermée sur elle-même, cette complaisance à la culpabilité sous couleur de conscience, comment les accepter pour l'aboutissement, fût-il symbolique, d'un trop haut amour déçu ? L'atroce mixture d'encens et de sanie, le besoin du diable qui déborde tout le roman, anéantissent et défigurent, par contamination, les quelques pages simples et belles où Antoine prend Madeleine dans ses bras et la rend heureuse. On voudrait les en dégager, de tout le livre ne retenir qu'elles, parce que, dans ces pages du bonheur et de la clarté, ce n'est pas Antoine qui est justifié, mais le talent de Louis Pauwels. A moins d'y voir le tableau d'une démence collective, le reste est orgie de mauvaise conscience et délectation morose.

DOMINIQUE AURY

DIDEROT

Il m'est arrivé trop souvent d'exprimer les surprises et les chagrins que me causent beaucoup d'initiatives de l'actuelle Comédie-Française pour n'éprouver pas du plaisir à la louer de l'une de ses plus récentes entreprises[1] ; de la louer au moins de l'intention qui a présidé à cette entreprise ; car je serai forcé de borner là ma louange, et mes chagrins renaîtront lorsque nous en viendrons au détail de l'exécution. La Comédie-Française vient d'inscrire à son répertoire *Est-il bon, est-il méchant ?* que Diderot écrivit en 1781. Elle avait refusé la pièce en 1830, lorsque l'éditeur des « Mémoires et textes inédits » de Diderot, Paulin, la lui avait présentée ; elle avait opposé le même refus aux insistances de Champfleury en 1851 ; elle n'était point seule à se méfier de cette pièce, et, en 1854, Hostain, directeur de la Gaîté, ne céda pas davantage au conseil de la jouer que lui donnait Baudelaire, qui y voyait pourtant « le seul ouvrage très dramatique de Diderot ». En 1955, enfin, Diderot fait son entrée à la Comédie-Française.

Il est vrai que quatre ans plus tôt, en 1951, la pièce de Diderot a été essayée sur le public, avec succès, par une compagnie d'amateurs, *L'Équipe*, qui s'est spécialisée avec beaucoup de bonheur et d'intelligence dans la recherche et la réinvention de textes anciens, négligés, de notre littérature dramatique. Et l'occasion est très bonne de dire les mérites de cette compagnie, fondée en 1941 par Henri Demay, et qui, subventionnée par la S. N. C. F., donne chaque année plusieurs spectacles de qualité vraie et d'intérêt littéraire certain dans la pittoresque salle Valhubert. Nous lui devons la connaissance scénique de beaucoup de ces œuvres que les théâtres négligent, que nous ne pouvions connaître que par

1. Cet article avait été écrit et composé avant le massacre, par la Comédie-Française, de la *Jeanne d'Arc* de Péguy.

la lecture, qui tiennent peu de place dans les Histoires du Théâtre, et qui n'en ont pas moins assuré la continuité de notre littérature dramatique. C'est ainsi que, grâce à *L'Équipe*, nous avons pu connaître, au cours de ces dernières années, *L'Ile de Raison*, de Marivaux, *La Parisienne*, de Dancourt, *La Gageure imprévue*, de Sedaine, *Europe*, une étonnante « tragédie politique » du Cardinal de Richelieu et Desmarets de Saint-Sorlin, et, comme je l'ai dit, cet *Est-il bon, est-il méchant ?* dont les vertus scéniques sont depuis lors apparues évidentes aux conseillers de la Comédie-Française. Ce que je ne dis nullement pour diminuer leurs mérites, me réjouissant au contraire de voir célébrer par son admission le centième anniversaire du dernier refus opposé à une comédie de Diderot. Les institutions de caractère éternel — l'Église, l'Institut, la Comédie-Française — peuvent se permettre à la fois ces erreurs et ces justes réparations.

Est-il bon, est-il méchant ? n'est pas un chef-d'œuvre — mais la mission de la Comédie-Française, comme le rappelle Pierre-Aimé Touchard dans un livre sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, l'*Histoire sentimentale de la Comédie-Française* — n'est pas seulement de conserver les chefs-d'œuvre reconnus par les siècles ; elle consiste aussi à ressusciter de ces œuvres mineures qui appartiennent en propre au style, à la pensée d'un siècle, et qui les expriment souvent mieux et plus précisément qu'une œuvre d'inspiration plus haute et de plus grande perfection formelle. En portant son choix sur la comédie de Diderot, la Comédie-Française a bien fait ce qu'elle devait faire.

Car, ce faisant, c'est Diderot lui-même, le personnage même de Diderot, tel qu'il nous apparaît à travers ses livres les plus vifs, sa Correspondance, les témoignages de ses amis, tel que l'ont connu les habitués du salon de Mme d'Épinay ou les joueurs d'échecs de *La Régence*, qui entre à la Comédie-Française et nous admet dans son intimité d'un soir. M. Hardouin, qui en est le héros, est homme d'esprit, auteur, homme d'intrigue, actif, adorant se mêler de ce qui ne le regarde guère, négligent de ses propres affaires, prompt à s'émouvoir des charmes d'une veuve, à secourir deux jeunes

amants, à s'occuper de l'attribution d'un bénéfice et à faire la cour à une femme de chambre. Tout cela tout à la fois, et dans le temps même qui lui avait été dévolu pour écrire une petite comédie, un proverbe, en l'honneur de la fête de Mme de Malves : besogne dont il se hâte de se débarrasser en la confiant à un jeune poète, afin d'avoir l'esprit plus libre pour s'occuper des affaires des autres. Mais cette extrême serviabilité n'est pas sans sa plaisante contrepartie. Si Hardouin rend service, c'est en employant systématiquement les moyens que la morale ou les simples convenances réprouvent. Veut-il persuader le premier commis de la marine d'user de son influence auprès du ministre en faveur d'une jeune veuve, il affirmera simplement être le vrai père du fils de cette veuve : parce qu'il sait bien que le point essentiel pour assurer le succès d'une affaire, c'est de se rendre personnelle la grâce que l'on sollicite ; s'il veut contraindre une mère à donner sa fille au garçon qu'elle aime, il n'hésitera pas à écrire de fausses lettres pour convaincre la mère que sa fille est enceinte des œuvres de ce garçon ; s'il veut, pour plaire à une dame, ne fût-ce qu'en passant, faire accorder un prieuré à l'abbé Dubuisson plutôt qu'à l'abbé Gauchat, sans plus connaître l'un que l'autre, il ne manquera pas de peindre celui-ci, qui est « théologien sublime », mais a le tort aux yeux de la dame d'être triste et ennuyeux, sous les traits d'un petit abbé faiseur de couplets et buveur de champagne. C'est ainsi qu'Hardouin, mettant constamment le mal au service de ce qu'il considère comme le bien, peut légitimement se demander s'il est bon ou s'il est méchant. Connaissant Diderot et l'estime personnelle où il se tient, la réponse n'est pas douteuse : il est bon, et ses fins justifient ses moyens ; au reste, ceux qu'il dupe ne sont-ils pas des personnages ennuyeux et lents d'esprit ? Alors que ceux qu'il sert sont la vivacité, la jeunesse et l'amour même.

Ce qui fait l'agrément de cette comédie, c'est, à la fois, l'emmêlement de ces intrigues, qui n'ont en soi que fort peu d'importance, le choix des moyens malhonnêtes régulièrement employés, et cette ardeur à vivre qui fait de M. Hardouin un personnage de vif-argent, insaisissable et

brillant, éparpillé et faisant bloc soudain. C'est, aussi, l'excellence toute spontanée de cette langue de Diderot, d'une pureté si naturelle qu'on la dirait banale : mais nous ne l'entendons plus que chez Diderot.

Ai-je besoin de le dire ? Les comédiens français usent à la perfection de cette langue ; ils sont visiblement bien plus à l'aise dans cette prose si séduisante par sa finesse et sa justesse que dans le vers classique. Où ils n'excellent point, c'est dans le brio, et dans cet air qu'il leur faudrait prendre d'improviser à chaque moment, et d'être surpris par ce qui arrive, et de dire « ce qui vous vient à l'esprit ». C'est M. Henri Rollan qui a assuré la mise en scène de ces cinq petits actes, et il a fait, dans le détail, son métier de metteur en scène avec justesse et avec précision. Mais le souffle n'y est pas, et surtout dans cette première partie, où se nouent les intrigues dans une sorte de brouhaha vif et aimable qui devrait avoir toutes les allures du désordre et la sorte d'incohérence dans laquelle vit M. Hardouin. Tout se passe comme si le metteur en scène avait eu peur que les spectateurs trouvent ce début « obscur » et qu'ils confondent un peu les intrigues qui s'amorcent. En vérité, il importerait bien peu que tout ne fût pas très clair dès le début. Diderot nous a suffisamment habitués à ces anecdotes amorcées, interrompues, reprises, menées enfin à leur terme, pour que nous lui fassions confiance quant à leur éclaircissement final. Ce qui nous plaît dans cette première partie, c'est sa confusion même, et qui n'est point si grande, c'est ce ton débridé de conversation, menée et poursuivie au milieu des entrées et des sorties de valets ridicules ou insolents, interrompue soudain par une scène du *Philosophe marié* qu'ânonne la femme de chambre, reprise, et marquée sans cesse par les mouvements d'humeur des uns, les bons mots des autres, les apartés de comédie et la liberté d'allure, le débridé de construction que Diderot se permet avec un bonheur de tous les instants. Voulant démêler tout cela, le metteur en scène, soucieux de clarté, semble avoir pris trop au sérieux les affaires où s'engage M. Hardouin — soulignant trop, ainsi, qu'elles ne méritent chacune que peu d'attention.

JACQUES LEMARCHAND

CONJECTURES SUR GIORGIONE

Le cas Giorgione reste comme un défi aux connaisseurs et historiens d'art. A une époque où les catalogueurs allaient parfois jusqu'à confondre Cimabue et Botticelli, on attribuait volontiers à Giorgione tous concerts tendres ou portraits pensifs, de style plus ou moins vaguement vénitien. Lorsque, contre l'excessive musicalité de telles attributions, le savant et sensible Cavalcaselle limita à dix ou onze tableaux la liste des Giorgione connus, excluant toutes œuvres trop médiocres, ou chronologiquement incongrues, ou simplement douteuses, il fit œuvre de sagesse. L'idée qu'on se faisait de Giorgione n'en fut pas diminuée. Cependant, quand Morelli crut pouvoir donner à Giorgione la prodigieuse *Vénus* de Dresde, la nouvelle fit sensation. Morelli s'appuyait intérieurement sur une de ces heureuses intuitions, qui récompensent parfois l'application passionnée des théoriciens les plus systématiques, extérieurement sur cette sienne méthode de diagnostic (qui suppose que les peintres ont, outre une manière à eux de voir et de traduire les formes, par quoi il leur arrive d'être incomparables, de petites manies personnelles, des formules machinales, grâce auxquelles même dans leurs œuvres moins caractérisées ils restent assez facilement reconnaissables), méthode dont Berenson devait user plus tard avec d'intelligentes nuances et une *maestria* souvent éblouissante. Morelli s'appuyait aussi, en dépit de son préjugé habituel contre les documents, sur le témoignage fort ancien (1532-1543), donc très impressionnant, d'un amateur vénitien, le seigneur Michiel. Aussi Lionello Venturi, lorsqu'il voulut parfaire la révision du cas Giorgione, dont la gloire, avec Morelli, avait atteint une sorte d'apogée (l'adjonction du *Concert champêtre* et de la

Vénus compensant largement l'exclusion du *Concert* Pitti), Lionello Venturi fut-il tout naturellement amené à accorder beaucoup d'importance aux dires de Michiel et à récuser Vasari (plus tardif et assez contradictoire quant aux détails) dans la mesure où Vasari ne concordait pas avec Michiel. D'où un Giorgione déjà tout appauvri. Notre compatriote Hourticq alla plus loin. Récusant totalement Vasari, il crut pouvoir priver Giorgione non seulement du *Concert* Pitti (que déjà Morelli avait donné à Titien), d'une bonne partie des *Trois Philosophes* de Vienne (rendue à Sébastien selon le témoignage de Michiel), du *Jugement de Salomon* et de *L'Épreuve du feu* du Palais Pitti (attributions de Cavalcaselle déjà exclues par Lionello Venturi), mais aussi, mais encore, de la *Vénus* de Dresde (donnée tout entière à Titien contre le témoignage même de Michiel), enfin, coup suprême, du divin *Concert champêtre* (dont, bien que contestée, puisque déjà Adolfo Venturi et Venturi junior avaient parlé de Sébastien, d'autres « spécialistes » de Campagnola, l'attribution à Giorgione n'avait pas encore été sérieusement ébranlée ; et ici il faut bien convenir qu'en mettant en évidence à propos de ce tableau certains aspects jusqu'alors mal connus de l'art juvénile de Titien, Hourticq a profondément renouvelé les données du problème Giorgione). Quant aux quelques œuvres qu'il daignait lui laisser (*pala* de Castelfranco, *Laura* de Vienne, *Tempête* Giovanelli, *Portrait de Matteo Costanzo*), Hourticq n'hésitait pas à les juger avec un certain dédain. Dénigrement suprême, il allait jusqu'à contester l'influence et le rôle historique de Giorgione, sur l'importance desquels Lionello Venturi avait encore tant insisté. Ces excès mêmes d'Hourticq étaient peut-être nécessaires. On peut considérer son geste comme un geste cartésien reprenant les choses et Giorgione à zéro. De fait, à l'exception d'une seule (le petit portrait de Matteo Costanzo, sur lequel on a découvert la date de 1520, postérieure de dix ans à la mort de Giorgione), les œuvres admises par Hourticq sont restées le noyau fondamental à partir duquel on a cru pouvoir restituer à Giorgione, outre les deux petits tableaux du Palais Pitti (*Épreuve du feu, Jugement de Salomon*), l'*Adoration des Mages* ex-Allendale de Washington, quelques

tableaux apparentés formant le groupe dit « Allendale », et *Le Crépuscule* ex-Donà dalle Rose. Au vrai, en dépit de ces tentatives de reconstruction, et de quelques autres plus ou moins bien fondées, le canon giorgionesque demeure, surtout en ce qui concerne l'ultime phase d'activité du peintre et ses bornes exactes, essentiellement incertain. Et c'est sans doute pourquoi l'organisateur de la récente exposition vénitienne, M. Pietro Zampetti, a présenté sans nom d'auteur tous les tableaux pour lesquels se pose ou s'est posée la question d'une attribution à Giorgione, se contentant de rapporter dans un catalogue fort bien fait les différentes opinions exprimées à propos de chacun d'entre eux par les principaux connaisseurs, de Cavalcaselle à Longhi.

***

D'une grande exposition Giorgione, on pouvait beaucoup espérer.

Car, en ce qui concerne Giorgione, il y a lieu d'espérer. Le Giorgione réduit d'Hourticq n'est pas admissible. D'abord, parce que les œuvres reconnues par Hourticq, *pala* de Castelfranco (où le paysage et surtout la Madone forment des morceaux admirables), *Tempête* ex-Giovanelli de l'Académie de Venise, *Trois Philosophes* et *Laura* de Vienne, sont, quoi qu'il en ait dit, des œuvres tout à fait remarquables, tout à fait conformes, non pas sans doute aux désignations et commentaires de Vasari, mais du moins à la grande idée qu'il se faisait de Giorgione. Ensuite, parce que l'hypothèse d'Hourticq, selon qui Vasari aurait inventé Giorgione-précurseur-de-Titien pour faire pendant à Léonard-précurseur-de-Raphaël, est insoutenable. Vasari, publiant ses *Vies* en 1550, n'eût pu présenter telle fable au front même de Titien encore vivant, si elle n'avait eu quelque fondement. Si Vasari parle de Léonard à propos de Giorgione, ce n'est d'ailleurs pas pour le grandir, c'est bien plutôt pour le diminuer en expliquant l'art de Giorgione par l'art antérieur de Léonard. On a même craint que Vasari, cherchant à restreindre les mérites de Venise, n'ait été ici tendancieux. Pourtant si c'était vrai ? Même en ne tenant pas compte

de diverses œuvres attribuées à Giorgione dont le caractère léonardesque est frappant (*L'Enfant à la flèche* de Vienne, *Le Berger à la flûte* de Hampton Court, *Le Berger à la musette* de Zurich), force est bien de considérer le passage de Léonard à Venise en l'an 1500, et ses conséquences possibles. Le schéma historique, qui dérive des indications de Vasari est d'ailleurs plausible : cette impression d'unité, cette sensation d'atmosphère que Léonard produisait par le *sfumato*, c'est-à-dire par un procédé de dessinateur, Giorgione, chaînon entre Léonard et Titien, se serait efforcé de l'obtenir en peintre, par de grandes localités de tons ; d'où l'homogénéité qui caractérise ses tableaux quand on les compare à ceux de ses prédécesseurs : premier pas vers le lyrisme chromatique de Titien.

Point n'est question de revenir avec Justi ou Cook au Giorgione romancé de Ridolfi. Mais, dans le désarroi assez grand où l'on se trouve, on ne doit négliger aucun indice ; pas même Ridolfi (qui fut le premier à signaler la seule œuvre indiscutable de Giorgione, la *pala* de Castelfranco) ; encore bien moins Vasari. La vraisemblance historique nous engage à admettre un Giorgione, hardi novateur sous le règne de Bellini, digne précurseur de Titien ; et à tâcher de le reconstituer.

Disons-le franchement : l'exposition du Palais Ducal ne semble pas jusqu'à présent avoir été très fructueuse. C'est aussi qu'elle était très insuffisante. Blâmons sans ambages ceux qui n'ont pas envoyé à Venise la *Vénus* de Dresde, la *Judith* de l'Ermitage, le *Brocardo* de Budapest, l'*Adoration* de Londres, l'*Adoration* ex-Allendale, *La Sainte Famille* ex-Benson de Washington, *Le Jugement de Salomon* Bankes de Kingston Lacy, car rien ne saurait remplacer les confrontations directes. L'exposition Giorgione n'était pas une exposition comme les autres : en raison même des difficultés qui hérissent un problème aussi harcelant que celui de Giorgione, les directeurs de tous les musées du monde auraient dû avoir à cœur d'envoyer à Venise toute œuvre susceptible d'éclairer les choses. Seule l'extrême fragilité de certains tableaux, auxquels les heurts d'un transport eussent pu être fatals, constituait peut-être dans quelques cas une valable

excuse. Quant aux règlements de certaines galeries, il convient en pareil cas de les tourner ou de les enfreindre, de les modifier ou de provoquer un scandale public !

La grande affaire étant en somme de distinguer les dernières œuvres de Giorgione des premières œuvres de Titien, tout aussi regrettable était l'absence de certains tableaux généralement rapportés à l'activité juvénile de ce dernier : *Madone avec saint Roch et saint Antoine* du Prado, *Madone Bohémienne* de Vienne, *Trois Ages* de Bridgewaterhouse. A ce propos, on peut se demander si les organisateurs de l'exposition ne méritent pas eux-mêmes quelques reproches. Ne pouvaient-ils obtenir de la Galerie Borghèse *L'Amour sacré et l'amour profane*, qu'il eût été si intéressant de comparer dans les détails à notre *Concert champêtre* ?

Quant au reste... Je ne veux pas dire qu'il faille négliger l'étude des giorgionesques. Pour dégager Giorgione du chaos, il importe au contraire de persévérer dans l'étude de ceux avec qui on risque encore de le confondre, c'est-à-dire, outre Titien et Sébastien : Catena (dont on parle surtout à propos du groupe « Allendale »), Bonifacio, le vieux Palme, Cariani (qui a beaucoup intéressé Berenson) et Mancini (si intrigant du fait même qu'on le connaisse si peu). On ne peut qu'applaudir, d'autre part, à une salle consacrée au délicieux Savoldo. Mais que faisaient ici le *Paysage aux soldats* de la collection Brivio, le *Saint Georges et le dragon* de la collection Wildenstein, le *Persée et Andromède* de la collection Lionello Venturi ? Certes ce n'est pas de tels « documents » qu'on peut attendre la lumière.

(A suivre.) ANDRÉ BERNE-JOFFROY

L'ÉRUDITION

POUR UNE HISTOIRE DU SYMBOLE MÉDIÉVAL

Trois ouvrages considérables, soigneusement illustrés, attirent de nouveau l'attention des amateurs sur l'importance réglementaire des divers signes qui facilitaient sans la déterminer l'expérience de la plupart des spirituels du moyen âge. On y trouve de studieux catalogues de symboles, suivis d'ingénieux propos sur le progrès temporel et sur l'existence externe de chacun d'entre eux. On y apprend que la pensée médiévale vaut par sa curiosité, son intempérance et son éclectisme. On y parcourt du regard les voies disparates par où elle emprunte les sujets spéculaires de ses connaissances et de ses songes à l'Asie Mineure, à l'antique cosmos méditerranéen, à la Perse, à l'Extrême-Orient. Certes, rechercher l'origine proche ou lointaine des symboles médiévaux, y déchiffrer des concepts païens, islamiques, voire bouddhiques, me paraît une tâche utile et sagace à laquelle je ne marchande ni mon admiration ni mon estime... Mais pourquoi les riches résultats d'une telle enquête me laissent-ils insatisfait ?

Je me félicite sans réserve de savoir d'où provient tel emblème roman ou gothique dont les intentions m'enchantent. Mais j'aimerais mieux que l'on m'explique les raisons pour lesquelles, après avoir délecté quelque temps les esprits, il encourt soudain une telle défaveur qu'il doit s'effacer devant des figures d'un style et d'un sens tout différents. Je voudrais qu'un humaniste, expert à interpréter les indications de la psychologie collective des nations occidentales, compose une histoire interne du symbole médiéval qui donnerait l'ardeur et la délicatesse de la vie aux recherches

abstraites de tant de précieux érudits. Je puis déjà concevoir quelle allure générale aurait cette étude. Il me suffit d'ordonner entre elles et de solliciter avec prudence quelques-unes des opinions inconsidérément émises par les trois éminents esthéticiens dont j'ai pris soin d'extraire les travaux.

D'après *Marie-Magdeleine Davy* (*Essai sur la Symbolique romane*, Flammarion, 1955), l'homme roman du XIIe siècle se caractérise par son allégresse, par sa participation spontanée et pour ainsi dire innocente aux mystères de la création. Pour ne pas se perdre entre les nombreux aspects de ceux-ci, il a recours au symbole qui les sacralise, leur impose une structure communicable et les rend lucides, tout en éclaircissant l'opacité des âmes. Dès lors, il n'est plus le perpétuel égaré d'un labyrinthe aux cycles parfois infernaux. Ayant conclu un pacte avec son moi véritable, il se dirige entre les sites d'une nature véritable et clémente. Il lui administre une sorte de sacrement et la sauve dans la mesure où il la conçoit. Au moment même où, par le symbole, il dégage de sa gaine son corps de résurrection, la nature ressuscite et se transfigure sans s'exterminer. Passant divers seuils, il descend vers un centre abyssal et continue cependant à percevoir mille magnificences sensuelles ou sensibles. Animé par une ferveur dévotionnelle qui le préserve des prestiges de la sorcellerie dont il méprise les résultats douteux, il se recueille enfin dans le silence d'une parfaite présence, comprenant que c'est là le terme extrême de son pèlerinage.

Incité par des images analogues, l'homme gothique médite d'abord selon les mêmes modes, quoiqu'il souffre de légers accès d'angoisse. Mais voici que, selon *Jurgis Baltrušaitis* (*Le Moyen Age fantastique*, Armand Colin, 1955), après 1250, le classicisme gothique se désagrège. Son art monumental s'amollit. Son espace devient vague. L'homme gothique, auparavant entêté de notions sublimes, s'éprend de bizarres menuailles. Ravi par les vérités suspectes que lui a procurées la Quatrième Croisade, il ne résiste plus à l'attrait qu'exercent sur lui les rituels magiques. Il ne considère plus le symbole comme un moyen de contrôler et de répartir les diverses classes de créatures, mais comme un instrument propre à les asservir pour en tirer des avantages immédiats.

Rivalisant avec les dieux ouvriers, il crée de nouvelles effigies significatives, des entités absurdes, des mixtes où il soude ensemble par force des membres hétérogènes, persuadé que plus il les complique, leur imposant une forme impossible et parfois révoltante, plus il accroît l'efficacité de leurs vertus occultes. En somme, il réduit le symbole au rang de fétiche et de talisman domestique. Celui-ci ne l'achemine pas vers une réalité disponible, mais vers une surréalité chimérique. Au reste, tandis que fléchit son goût pour la réalité objective, il s'engoue de détails d'un réalisme outré qu'il comprime dans l'espace restreint d'ustensiles démesurés. Un monde détraqué, découpé en parcelles affreuses qui trompent l'œil, essaie sans y parvenir de se reconstituer dans la sphère d'un matras de cristal ou dans l'ovale d'un dur nimbe fluorescent. Le symbole, qui ne cesse de se dégrader depuis le milieu du XIIIe siècle, produit au XIVe siècle tout un bric-à-brac de merveilles et se métamorphose au XVe siècle en une sorte de drame vésanique.

Louis Réau, dans ce prodigieux répertoire désormais indispensable aux chercheurs et curieux qu'est l'*Iconographie de l'Art chrétien* (*Introduction générale*, P. U. F., 1955), laisse entendre en outre que les icones symboliques, se contaminant vers la fin du XVe siècle de motifs empruntés à l'antiquité gréco-latine dont on ne perçoit plus que le charme charnel, se sécularisent et s'évacuent définitivement. Les thèmes romans ou gothiques, altérés et morcelés par les agitations réalistes et théâtrales du XVe siècle, disparaissent. Aucune autorité légitime ne limite plus la puissance tyrannique des belles formes. L'homme risque de devenir incapable de la nature au moment même où il s'applique à reproduire avec une impatience érotique les plus excitants des objets qui chargent et parent son écorce.

C'est alors qu'interviennent les théosophes de la Renaissance auxquels l'habile *Alexandre Koyré* est le seul parmi les grands universitaires français à rendre la fine justice qu'ils méritent. La publication de *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVIe siècle allemand* (Armand Colin, 1955) m'a fourni l'occasion de relire l'essai copieux et convaincant qu'il consacre aux thèses de Paracelse. Il y montre comment ce

dernier, trop amoureux de la solidité des choses pour les résoudre en une nuée de métaphores chatoyantes, s'occupe pourtant à déceler les lois de la fabrication des symboles.

Paracelse prétend que l'idée, enfantée par la fantaisie, se sépare bientôt de la personne qui l'a conçue, pour mener une vie distincte. Dès lors, l'âme de son créateur peut s'en servir comme d'un moule intelligent où, l'emplissant du fluide plastique qu'elle sécrète, elle façonne une créature originale et banale à la fois, puisqu'elle l'exprime elle-même et désigne en même temps la nature universelle. Cette créature s'offre à Dieu aussitôt qu'elle est pourvue de tous ses attributs et de toutes ses puissances. Et Dieu, mage et démiurge, consent à s'en inspirer pour imaginer, puis évoquer de nouveaux êtres. De l'homme et de Dieu jaillissent donc simultanément deux nappes de symboles qui s'attirent, se rencontrent, se pénètrent. De leur mouvante cohésion naît un univers naturel aussi dense, aussi intelligible, aussi peu fantastique que l'univers roman.

Ainsi, dans le monde laïcisé de la Renaissance, par opposition à un certain sensualisme irréligieux, la symbolique, exténuée par les incartades des nécromants surréalistes du XIVe et du XVe siècle, tend vers une réintégration que rendent possible les doctrines et les efforts de Paracelse et de ses émules. Elle se constitue en un système simple, ferme et strict. Par lui, l'homme se comprend à nouveau et réconforte la nature en se comprenant. Par lui, il supplée à l'inanité des figures luxuriantes et luxurieuses qui décorent les édifices publics en les déshonorant. Par lui, il accomplit le Grand Œuvre de cette alchimie gnostique que certains dédaignent sans en concevoir clairement ni les principes ni la fin. Par lui, il prépare l'avènement des Rose-Croix, qui essaieront vainement, au XVIIe siècle, d'exorciser une science démoniaque, avide d'isoler l'homme, de le meurtrir, de le démunir, de le déposséder.

ALBERT-MARIE SCHMIDT

NOTES

LE ROMAN

MARC BERNARD : *Salut, Camarades* (Gallimard).

Voilà une mémoire qui a beaucoup d'esprit. J'aime ce livre mûr où les événements ont couleur d'homme. Un auteur, ici, s'approprie les jours, il les voit d'assez haut pour les comprendre et pour en ordonner la fête. C'est ainsi qu'on possède son âme, quand le talent n'est pas un fardeau. Qui n'a quelque chose à dire ? Mais qui le sait dire aussi ? Il y a quantité d'Ulysses pour un Homère. Le récit de Marc Bernard n'a pas les allures de la fatalité puisque l'enfance, où nous sommes les autres, et la vieillesse, où chacun n'est que soi, n'entrent pas dans la confession. Le galopin, au début du conte, est déjà dans les limons, et le narrateur prend congé de nous, sur la bonne bouche, par une nuit d'orage où, à la fortune du lit, deux femmes, l'une, imprudente et charitable, mais qui en meurt, l'autre, proprement ravissante et facile à croquer, se disputent l'historien et coupent la trame de l'histoire. Dans l'entre-deux, la cueillette abonde. Il s'agit d'un ouvrier qui, le plus souvent, loge dans le métal ou dans le bois des têtes de vis. Or les pauvres, s'ils sont ambitieux, vivent un peu comme on éternue, pris et lâchés par le hasard, allant de leur atelier à celui de Dullin, les yeux dans le vent et le soleil dans le ventre, prompts à tirer de l'inquiétude les plaisirs de la curiosité. Car personne, ni surtout le héros de Marc Bernard, n'est ce qu'il fait ; le métier ne donne que le pain, et qui n'a faim de beauté, de justice, de vérité ? Un batteur de pavé porte en soi Platon et il souffre de cet honneur-là. Ce n'est pas un chien qui regarde un évêque, mais un garçon de boutique, pur comme la lumière du premier amour, adroit comme la grosse pierre d'Agnès, et qui jette des fleurs, sur un balcon, pour une déesse. Il faut qu'Yvonne, après son parfum dans les jardins de Nîmes, soit inaccessible ; il faut que nous nous accoutumions à ne jamais toucher ce qui nous touche le plus. La splendeur de Lénine et le rouge de l'étoile ont réchauffé longtemps, dans le cœur de l'esclave, la bonne douleur des amants malheureux. Puis les égarements de Staline le Terrible ont changé en czar la grande

espérance. Salut, pourtant, camarades. L'ouvrage se termine dans une tristesse qui n'est point dure et dans une espèce de sourire sous la pluie ; les portraits de deux peintres manqués servent d'adieu à la jeunesse.

Le style, plus agile dans le tableau que dans la réflexion, a des œillades charmantes et parfois il ressemble à l'ombre sèche de l'olivier. La langue où l'argot a sa part, ici du moins inévitable, contrepointe la fermeté de la syntaxe.

ROGER JUDRIN

ANDRÉ DHOTEL : *Le Pays où l'on n'arrive jamais* (Pierre Horay).

Voici le quinzième roman d'André Dhôtel. Le mystère y est plus avoué et plus accessible que dans ses romans précédents. De ce fait, le Prix Femina qui couronne *Le Pays où l'on n'arrive jamais* va peut-être ouvrir à un grand public, une fois pour toutes, une œuvre dont l'importance n'est pas assez reconnue et dont la singularité comme la portée sont éclatantes. L'univers d'André Dhôtel est fourmillant de mythes et de merveilles, qui se cachent sous la banale enveloppe du quotidien et ne sont pourtant perceptibles que par le quotidien. Chaque infime et fugitive parcelle de l'existence y est un miracle en soi-même. La lumière qui pénètre les vies obscures de ses personnages, on la reconnaît aux modestes détails qui lui servent de révélateur, comme les poussières dans une pièce noire révèlent les rayons du soleil. Aussi bien, chaque histoire que raconte André Dhôtel est différente, nécessaire, et la même histoire : une quête, la recherche de quelque chose qui est en ce monde et pourtant inaccessible, le radieux versant invisible du nuage des apparences. Rien que le chercher, c'est déjà connaître le bonheur ; une quête obstinée, une attente pleine de foi portent en elles leur récompense : la rencontre, sur le chemin, de l'amitié et de l'amour. Ici, l'histoire de Gaspard, petit domestique d'auberge, et d'Hélène, enfant perdue à l'exode, se déroule comme un conte pour les veillées, dont un épisode succède à l'autre suivant la fantaisie et la tendresse des fables : fuites et déguisements, enlèvements et séquestrations, méchants secrétaires et mariniers dévoués, mers lointaines et forêts proches, et jusqu'à la fête du village, et jusqu'à la roulotte du dénouement qui est la maison du bonheur. On ne s'étonne pas de trouver dans la forêt d'Ardenne le fidèle cheval pie ami des enfants et de leurs songes, ni l'ours échappé, dressé sur deux pattes, à l'orée d'un taillis. On ne s'étonne pas que la forêt soit si vivante, nostalgique et secrète, que les clairières soient si belles, et si émouvants les étangs sous les brumes.

« Il ne faut plus aller en la forêt d'Ardenne... » Mais si. L'eau

dont Renaud était si désireux, la voilà. Les enchantements n'ont pas faibli avec le passage des siècles. Plutôt, ils se seraient apprivoisés, comme s'apprivoisent les oiseaux et les écureuils, parce que celui qui les guette, tapi dans un coin d'ombre, ne se compte pour rien et n'est que patience, amitié, modestie.

DOMINIQUE AURY.

PAUL GADENNE : *L'Invitation chez les Stirl* (Gallimard).

Il rôde dans le roman de Paul Gadenne, et dès son titre, une atmosphère de subtile mystification, d'ironie légère et persistante, qui manifeste assez curieusement chez son auteur le pouvoir de dissiper et de renouveler indéfiniment l'illusion qu'il crée. L'affirmation et la contestation définissent le climat et le style de l'œuvre de Gadenne, elles définissent sans doute le sens et la portée que cet écrivain reconnaît à tout effort de l'art, à ce labeur poétique et romanesque qu'il poursuit lui-même depuis une dizaine d'années dans une suite d'ouvrages à la fois importants et indécis. En référence à cette œuvre, et à la vision du monde qu'elle propose, à la vérité perdue dont elle témoigne, *L'Invitation chez les Stirl* (l'auteur nous avertit de prononcer « Steurl »), plus dégagé et mieux conduit que *Le Vent noir* ou que *La Plage de Scheveningen,* mais aussi plus concerté, plus construit, apparaît comme une manière de parabole, et peut-être comme une discrète parodie. Les intentions de l'auteur semblent se dénoncer au cours de route dans un certain nombre d'allusions à l'impossibilité où nous sommes de rejoindre, de comprendre et même de supporter autrui (« De sorte que, finalement, chacun n'est pour l'autre qu'un faux témoin, dont on désire la mort »), et à l'inutilité de toute parole (« Y avait-il une chose, une seule chose en ce monde qui pût être dite ? ») ; elles demeurent à la vérité inséparables du mouvement le plus naturel du récit, c'est en lui qu'elles s'avouent et se dissimulent, dans les lieux, les personnages que l'auteur à la fois nous donne et nous refuse. Paul Gadenne ne serait pas un écrivain, et il n'écrirait même pas *L'Invitation chez les Stirl,* s'il ne se donnait pas à lui-même un langage et un univers imaginaires, mais il se plaît à les proposer comme un alibi, comme le signe de tout ce qui nous est interdit, comme une preuve d'absence. Le charme singulier de ce roman tient à cette ambiguïté, à une équivoque savamment entretenue tout au long, qui nous engage dans la lecture d'une histoire en nous en faisant attendre la signification seconde et lointaine, jusqu'au bout différée. Nous acceptons en quelque sorte d'être mystifiés dans la mesure où nous voulons croire, avec Paul Gadenne, que c'est la vie même qui nous mystifie et où nous devenons complices de sa magie et de

ses hasards. Nous partageons le sort du malheureux « invité » des Stirl, le jeune peintre Olivier Lérins. Nous nous enfermons avec lui dans la vaste maison incommode des Stirl, à demi détruite, perdue dans la campagne basque, cernée d'un grand parc où les feuilles sèches et raides des palmiers ne cessent pas de bruire et de dessiner contre les murs leurs ombres fantastiques. M. Stirl achève d'y mourir avec distinction, avec une lenteur courtoise et silencieuse, consentant moins à la mort qu'à l'effacement. Mme Stirl, au contaire, petite, mince, infatigable, brûle à ses côtés de vivacité aiguë, d'impatience, d'inquiétude. La maison est hantée par ce fantôme et par cette ménade toujours irritée et combative que précèdent partout deux grands chiens noirs qui répondent aux noms proclamés du matin au soir de Yédo et de Douki... Pendant toute la durée de son séjour, Olivier tente en vain, non pas même de confier à cette femme un amour impossible et que d'ailleurs il ignore, mais de lui parler, de l'arrêter un instant dans sa course stérile et folle. Il n'en obtient qu'un surcroît de véhémence, de courroux, d'injustice. Après la mort d'Allan et le départ d'Ethel — les prénoms des Stirl sont tout parfumés de leur origine nordique et légendaire, irlandaise et scandinave — demeuré seul dans la maison avec la servante et avec les chiens, Olivier peut enfin peindre quelques tableaux et faire apparaître sur la toile, en « jeux de couteaux », l'expression d'une revanche cruelle et libératrice. Il baptisera « L'Invitation chez les Stirl » chacun de ces tableaux où « des verts limpides et des bleus torrides se heurtaient, se fondaient, jusqu'à faire jaillir de ces combinaisons incisives, de ces dents aiguës, tour à tour serrées et desserrées, le sentiment d'une intime nécessité : une sorte de fascination amère... ». Mais il demeure incertain du sens de ce combat qui l'a si longuement opposé à son hôtesse, à M. Stirl lui-même, à une réalité inquiétante et toujours dérobée, au mystère des êtres, à une part invincible de la vie, qu'aucune ironie ne surmonte. « Il aurait fallu si peu de chose, en somme, pour que ce fût le séjour idéal ! » On se doute de la résonance que prend ce vœu naïf, dans un pareil contexte. Ce peu de chose, ce manque, cette absence, c'est tout le sujet du roman de Gadenne. Celui-ci nous confie dans une note liminaire l'ambition qu'il a eue « de composer un ouvrage où ce qui compte est tout ce qui n'est pas dit ». Comme dans le dernier roman de Virginia Woolf, l'essentiel est « entre les actes », derrière les paroles et les regards. Il faut admirer qu'il soit aussi inséparable d'eux, qu'un écrivain qui ressent l'existence et le langage comme une « immense lacune » donne tous ses soins à la vraisemblance de son récit, à la présence animée de ses personnages, à l'élégance et à la précision du style, et que le roman du silence s'écrive encore avec des mots.

GEORGES ANEX

CLAUDE ROY : *A tort ou à raison* (Gallimard).

C'est la première fois que Claude Roy inscrit le mot « roman » sous le titre d'un livre. Il a exploré ce long chemin avec nonchalance et oublié parfois ce que les règles exigent qu'un romancier soit. Un romancier classique est une espèce de tâcheron, un paysan patient et matois qui laboure les terres grasses, fécondes et traditionnelles de la famille, de la société ou de l'ambition. Roy retourne son sol d'un soc négligent, mais il va de l'avant, il embrasse d'un coup d'œil un horizon vaste, et ce que son roman perd en pâte il le regagne en couleurs, en brillant. Si *A tort ou à raison* devait être l'unique roman de Roy, ce serait un trop mince roman ; mais ce n'est qu'un jeu, une espèce d'essai romanesque sur des personnages que l'auteur porte sans doute en lui avec une cruauté complice ; c'est un roman sur et pour hier — et même avant-hier, — et nous savons bien que Roy écrira ses romans pour demain.

De 1940 à 1950, les hasards de la guerre, de l'occupation et de la paix retrouvée nouent et dénouent, croisent et séparent les destins d'Alexis et de Laurent. Le premier démontre comment les époques troublées (qui-sont-bien-agréables) pourrissent leur homme s'il a la vocation de pourrir ; le second redresse le cours de la démonstration, et l'on voit comment les mêmes paresses et les mêmes tentations peuvent au contraire nettoyer leur homme, en faire successivement un homme courageux, un homme ému, un homme amoureux — bref un homme en paix avec lui-même et son temps.

Claude Roy se meut avec bonheur dans la liberté. Il la laisse à ses personnages et se l'octroie à lui-même. Rien de forcé dans son allure ; il va son train en gardant des réserves d'humour, d'imagination et de gentillesse. Ses héros sortent du répertoire bourgeois : le fils de la jeune veuve, le Sénateur, le Saint-Cyrien, la jeune fille blonde et la jeune femme brune. Ce qui est particulier à Roy, c'est sa double attitude, d'y croire et de n'y pas croire. Il conserve, en face de ces pantins, un préjugé favorable ; il ne leur épargne aucune occasion de bien tourner. Et mon Dieu cela réussit une fois ou deux. Mais cette bonne nouvelle ne suffit pas à le détourner d'une salubre méchanceté. Salubre parce qu'elle flâne, sourit, soupire, sans être jamais sulfureuse. Pas de fiel chez ce moqueur, qui préfère la vie au plaisir amer de dénoncer ceux qui la singent. Cette préférence, on ne cesse pas de la sentir et elle émeut. Roy parle toujours des visages, des cœurs et des corps avec respect. Lorsqu'il touche au bonheur, c'est avec des doigts et des mots légers. Ses amoureux ont l'air d'aimer, son stendhalien Laurent vit en effet avec *romantisme*. Ajoutons ceci — qui touche à la forme et ne nous éloigne pas de Stendhal — que le récit a parfois une façon d'*accélérer*, de sauter les intermédiaires, d'abréger l'anecdote, qui donne au

lecteur le plaisir physique de la vivacité. On sent alors combien Roy est à l'aise dans son histoire et l'on se sent gagné par ce confort souriant.

C'est volontairement que je n'évoque pas ici les débats insolubles sur le Communiste qui écrit des romans, voire sur le « roman communiste ». Il est tout à fait certain que *Les Beaux Quartiers*, ou *325.000 Francs* (pour choisir des exemples différents et que j'admire) apparaissent beaucoup plus clairement comme des œuvres *politiques* et qui tirent une partie de leur prestige de cette volonté combattante, offensive, dont manque parfois *A tort ou à raison*. Roy cède souvent à des tentations de style, d'allure, et sa matière romanesque devient alors un peu fluide, trop séduisante, encombrée de joliesses superflues. Peut-être les ombres que porte sur ce roman la cocasse tristesse des dix années racontées devraient-elles rendre inutiles ces élégances ? Il n'importe. *A tort ou à raison* est un livre vivant, auquel un peu de coquetterie n'ôte rien de son charme — bien sûr — ni de sa cruauté, ni de sa tendresse.

FRANÇOIS NOURISSIER

GEORGES KETMAN : *Un Personnage sans Couronne* (Plon).

D'un livre écrit à vingt-trois ans ou moins, et qui, tout de même, est fruit rare : un vrai roman, on peut bien s'étonner. Qu'il s'ouvre sur deux épigraphes, la seconde de Jacob Bœhme, et de Villiers celle-ci : *Vivre ? Les serviteurs feront cela pour nous*, voilà qui n'est pas commun non plus. Mais rien n'est commun en cet ouvrage (et c'est la raison pour laquelle on voudrait qu'il fût remarqué).

A la lecture, d'abord, il vous emporte avec assez de fougue, commençant à Panama pour s'achever avenue Henri-Martin, passant par la Malaisie, la Chine, l'Égypte, la Turquie, Rome et la Russie soviétique, le théâtre étant celui de la dernière guerre, le héros ayant choisi d'être homme de guerre, soldat des forces françaises libres dans le désert libyque, pilote de chasse sur le front russe. Puis l'on s'aperçoit qu'il s'agit de tout autre chose que d'une apologie de l'aventure ou de l'engagement, et que la dérision est beaucoup plus forte que l'enthousiasme. Le « personnage sans couronne » est un pur dandy (jusque dans son avion de chasse). Ses aventures, que je ne raconterai pas, afin de ne point gâter le plaisir de ceux qui aiment les histoires, et parce que telles histoires (l'Histoire) sont plutôt futiles, font un charmant manuel d'insolence. Qu'il arrive à regretter, par exemple, de ne s'être pas enrôlé dans l'armée d'en face, celle qu'il combat, je ne trouve pas cela invraisemblable. Il doit y avoir

des hommes de cette espèce dans toutes les armées du monde, et c'est le seul intérêt, à mon goût, de la chose dite « militaire ». La quête spirituelle, l'amour (sous ses formes les plus bizarres), le commerce et l'industrie ne sont pas traités avec moins d'impertinence par notre personnage, et l'avis qu'il nous donne est de manquer de sérieux dans toutes les heures graves de la vie. Il fallait bien ce conseil aussi, après tant de professeurs d'existence.

On rapprochera Georges Ketman de Malraux, de Morand, de Drieu. Sans doute il y a chez lui de ceux-là, plus ou moins, mais, en remerciant ce jeune Égyptien (issu d'un père afghan et d'une mère allemande) d'avoir choisi, pour s'exprimer, notre langue (seule victoire dont il me plaît que la France soit encore capable !), c'est à quelqu'un d'autre et qui m'est infiniment cher que je veux le comparer : au très illustre et très impertinent sir William Beckford — dont, soit dit en passant, et ce n'est pas le moindre scandale de cette époque, le merveilleux *Vathek* est soldé partout pour un prix dérisoire, faute de lecteurs à ce qu'il paraît.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

***

LES ESSAIS

JULES POTHIER : *L'Homme excommunié* (Éditions de Minuit).

C'est le livre de la solitude, non pas de celle qui a été voulue, qui est fière d'elle-même, et qui se satisfait en écrivant, sans doute parce qu'elle n'a jamais été complètement solitaire, mais de celle qui n'en peut plus, et qui n'écrit que par force, pour ainsi dire, parce qu'il n'y a pas d'autre moyen d'appeler au secours, lorsqu'on est vraiment seul. Dans ce cas, l'écriture ne suffit pas. Il faudrait surtout une réponse. L'auteur n'a fait là que vider son sac, comme il dit. De muet, puisqu'il était seul, il est devenu bavard. On dirait le commencement de la parole, avec ses gaucheries. Ou bien c'est aussi comme lorsqu'on ouvre les yeux après une sorte d'interminable coma. En ce sens, ce livre est un livre nouveau. Je ne me souviens pas d'en avoir lu d'aussi bonnement dépourvu de l'adresse que l'on emploie ordinairement pour tricher avec la misère. C'est un livre qui ressemble à une longue conversation avec le premier interlocuteur qui voudra bien se présenter.

L'homme excommunié, c'est l'homme d'aujourd'hui, qui s'est révolté contre la loi de nature, qui fait de lui un animal social. Il a voulu être libre et il n'a obtenu que d'être seul. Mais la solitude, ce n'est pas seulement que l'individu est

malade d'être seul, c'est aussi que la société est détruite. Par conséquent, il n'y a plus de recours. « Entre l'individu qui souffre et la société qui meurt, il se joue aujourd'hui la plus tragique et la plus stérile des querelles. Il faut cependant la poursuivre jusqu'au bout, forcer chacun à accuser l'autre, écouter leurs colères, les obliger à vider leur rancune, et, même si nous ne parvenons qu'à éclairer la plaie, nous aurons du moins tenté de réconcilier au bord du gouffre l'homme et sa patrie ». Voilà le thème du livre.

Écoutez la suite des idées. « L'homme excommunié cherche la route de Canossa. » Il voudrait, même au prix de sa soumission, redevenir un homme parmi les hommes. « Mais dans la ville en proie au désordre, l'homme ne retrouve plus ses juges. » Il n'y a plus que des maîtres et des esclaves, comme disait Hegel. « Celui qui fuit vers la solitude ne revient que pour réclamer le pouvoir. Pour retrouver le Palais de Justice, l'excommunié rebâtirait la Cité tout entière, mais elle se meurt. » « Il est trop tard pour sauver la République. » « L'Europe n'est pas unifiée. L'Église a manqué à sa mission. » « La multiplication des royaumes c'est la multiplication des asociaux. » « Donc parce que cette ville est condamnée, personne ne peut plus trouver le salut. » Un exemple : la mort du couple, le malthusianisme, et pour la paix la castration inévitable. « Je ne vois pas, dit J. Pothier, de réparation à cette catastrophe ; je préfère encore les misères de la guerre à cette menace, et je suis sûr qu'il y avait plus de joie pour l'homme au milieu des pires invasions qu'à l'heure où, sur un monde paisible, on ne trouvera plus que des solitaires. »

On touche ici aux limites du livre. Cependant, je ne les indique que parce que c'est mon métier. Avec cette nostalgie de l'âge d'or passé, il rentre dans la condition commune. Il y a chez nous comme une impuissance à penser l'avenir, une sorte de stupeur, qui fait dire à notre auteur, comme après une perte irrémédiable : « Je porte déjà le deuil de la France, et je suis encore vivant. » C'est que la solution est bête à dire, parce qu'elle est l'énoncé même de la contradiction. « On n'échappe à la solitude que par l'amour du prochain. » C'est vrai. Mais comment aimer son prochain lorsqu'on n'en a plus, puisqu'on se sent seul ? « L'homme excommunié se retrouve seul avec son plaidoyer inutile. »

La vérité est plus dure. « L'homme qui cherche à justifier son existence finit tôt ou tard par découvrir qu'il faut tuer le temps pour trouver la paix. » Or tuer le temps est le pire des crimes. C'est une forme sournoise, impitoyable, de suicide collectif. C'est donc vers le contraire qu'il convient de se tourner : rétablir le temps en lui donnant un sens. La parole est aux philosophes, derrière les moralistes.

BRICE PARAIN

RENÉ LERICHE : *Bases de la Chirurgie physiologique* (Masson).

Écrit cinquante ans après sa thèse de doctorat, c'est le bouquet et le corps de sa pensée à son point de feu raffiné. L'auteur y ordonne dans une ultime sommation l'héritage de Bichat, inaugure une discipline à l'ordre des vies végétatives.

Pressenti, institué par René Leriche, l'avènement de la chirurgie physiologique a pu faire naître des engouements, apparaître comme une invite à faire peau neuve. Les instigateurs, les pionniers souffrent généralement d'être incompris, soit par des confrères, *genus irritabile*, qui ne pardonnent pas au précurseur d'avoir pris une allure d'hétérodoxe, soit par des imitateurs, qui dénaturent les idées, banalisent la doctrine. Le Professeur Leriche, promoteur d'une physio-pathologie trop souvent mise en opposition à la méthode anatomo-clinique, ne se lasse de rappeler que la discipline morgagnienne est et reste la base de la médecine. Sur ce terrain, nous avons longtemps engrangé des vérités pragmatiques. Aujourd'hui, la médecine doit s'embrancher sur la physiologie des tissus pathologiques. Sans rien sacrifier de la méthode anatomo-clinique, il faut la doubler du souci des ressorts secrets, des manifestations de la vie propre des tissus.

L'influence des idées de Leriche sur la chirurgie contemporaine ne peut être contestée. Pourtant, lorsque, voici trente ans, à Strasbourg, Leriche disait que dans la pathologie le trouble fonctionnel précède, crée l'état anatomique, et affirmait la part du sympathique dans la création pathologique, cette vérité heurtait les chirurgiens. On n'acceptait d'y voir qu'un appel à la physiologie, un contre-poids pour la méthode morgagnienne, sinon une boutade.

La lésion est une viciation tissulaire sous l'effet de déséquilibres végétatifs. Toute irritation, toute section du sympathique produit une vasodilatation active. Tout traumatisme est avant tout un traumatisme sympathique, provoque une suite de neurotomies sympathiques et sensitives au niveau des tissus et des vaisseaux, donc une réaction hyperémique. L'acte opératoire, traumatisme comme un autre, est un acte contre nature, éveille « brutalement des sensibilités tissulaires et actionne par voie réflexe le sympathique », déclenche des modifications tissulaires qui font figure de maladie. La défense contre la maladie post-opératoire, les corrections prophylactiques ont bouleversé les habitudes chirurgicales, rendu possibles les triomphes spectaculaires de la chirurgie contemporaine. Mais la systématisation des bilans individuels, cette physiologie de l'opéré, ne veut pas dire chirurgie physiologique. Celle-ci a pour dessein d'empêcher de se manifester les mécanismes de

la création pathologique tissulaire, et de supprimer les troubles fonctionnels en réalisant des mouvements inverses.

Le point de départ, l'idée d'enlever l'adventice des artères, la lame conjonctive qui est leur porte-nerfs, et d'atteindre le sympathique là où tout se résout en plexus de distribution, aux terminaisons du système, Leriche l'avait proposé en 1913. Auparavant, Jaboulay, qui avait approché le problème, observa, en 1899, des modifications vasomotrices après section des nerfs vasculaires, mais il ne parla que de trophicité et ne vit pas qu'il provoquait de la vasodilatation. L'idée de la sympathectomie péri-artérielle, qui vient des sympathectomies de Jaboulay, est due à Leriche. La technique même de l'opération, Leriche l'avait fixée en 1917, et il n'a rien eu à changer à son sujet. Mais, à l'époque, ce fut un véritable coup de force, car elle venait à l'encontre des notions physiologiques classiques.

En découvrant qu'une artère oblitérée fonctionne du fait de cette oblitération, comme un nerf en conditions anormales, les troubles engendrés à distance par l'excitation de ce nerf jouant dans la maladie un rôle plus important que l'arrêt mécanique du cours du sang, que l'artériectomie permet parfois de supprimer la douleur, de guérir les troubles trophiques, de prévenir la gangrène, Leriche trouva les principes et les procédés qui ont donné ses bases à la chirurgie physiologique.

De ce que les modalités réactionnelles du sympathique, système d'associations fonctionnelles, paraissent déconcertantes, inépuisables, il n'en faut encore pas conclure que le problème est insoluble ou absurde. L'heur ou le malheur des individus relève de la vie végétative du sympathique. L'essentiel de notre tempérament, ce qui constitue la tonalité de chacun, ses nuances personnelles, est jeu des valeurs tissulaires. L'individualité des réactions générales et locales du sympathique, la dynamique des vies végétatives, ces imbrications, échanges, tout ce va-et-vient dépasse de toutes parts le schéma tel que le dégage la recherche scientifique. Il n'y a pas de mouvement végétatif isolé, la réalité clinique et pathologique est toute baignée de clair-obscur vespéral. Les possibilités physiologiques qui sont en nous ne sont pas à l'échelle de la physiologie, de l'expérimentation animale, pour qu'elles nous soient révélées, il faut la maladie, le miroir grossissant de la pathologie. « La maladie est un peu plus que la physiologie *déviée* de Claude Bernard. Et c'est parce qu'il en est ainsi qu'elle ne se termine pas toujours avec la guérison clinique. »

Chacun fait sa maladie, à sa façon, suivant ses points faibles physiologiques. La chirurgie physiologique, « en quête de l'homme », a pour objectif ce qui fait l'inégalité des hommes devant l'efficience d'une cause, l'individualité dans la maladie. C'est d'avoir trop négligé le côté humain du problème « que

nous viennent nos déceptions intellectuelles et nos déboires thérapeutiques ».

L'incursion dans le domaine des idées est inévitable chez Leriche. Ce n'est d'ailleurs que philosophie implicite, élaborée à travers les données de la raison et du métier. Mais, dans tous ses écrits, Leriche reste médecin et ne s'attarde pas au choix plus ou moins laborieux d'épithètes ; sa phrase, pressée dans le laisser-aller de sa course, dit ce qu'il importe de savoir.

DOCTEUR FRANÇOIS-JOACHIM BEER



LETTRES ÉTRANGÈRES

GEORGE BÜCHNER : *Œuvres complètes* (Club Français du Livre).

Je ne me lasse pas de relire *Woyzeck*. J'y vois une solution absolue, un strict maximum. Je retourne cet acte en tous sens, comme un merveilleux caillou maritime, espérant en toucher le cœur, le sexe, la vie profonde. Je me doute bien que c'est une pièce *de théâtre*. Mais, passées les raisons sociales, terroristes, etc., très valables, si l'on y tient — ce n'est jamais que prendre un certain effet pour la cause, il y a de cela aussi chez Büchner, — passées celles, métaphysiques, non moins valables, disons telluriques, cosmiques, etc., passées toutes ces valeurs d'intérim, je me retrouve devant un *être* au mutisme obstiné, qui ne livre pas son secret. Et certes il n'est nullement indifférent que Büchner ait été révolutionnaire, ou, mieux, « révolutionné »... Nullement indifférent, beaucoup moins, qu'il se soit occupé du système nerveux des barbeaux. Car on n'a jamais jeté un regard plus froid, plus chirurgical sur chaos semblable. Sur le genre de barbeaux que nous sommes.

Quant à la *crtiquer*, cette pièce, je m'en remets à Alban Berg, qui l'a magistralement comprise, mise en relief, comme si tous les personnages qui s'y meuvent en aveugles n'avaient été eux-mêmes que l'écho d'une proclamation lointaine, indistinctement évangélique, musicale. Alban Berg en a pénétré les lézardes essentielles, tel le sang qui parcourt, et comble nos corps — quelle musique ! — y dessinant de fantastiques arabesques et se laissant connaître *rouge*, alors que, si j'ose dire, nous n'y avons vu que du bleu. Ce n'est pas mal.

Woyzeck s'ébranle, déclenche le réseau de ses feux en spirale comme une vulgaire pièce militaire de Courteline. (Je ne crache pas dessus.) Il y a là un capitaine d'on ne sait trop quoi qui se fait raser par une espèce d'abruti qui répond par monosyllabes,

et ne consent à décoller un peu que pour avouer qu'il est bien difficile d'avoir de la morale — la morale, c'est la morale, dit le capitaine — quand on est un pauvre bougre. Qui penserait alors que c'est ce lourdaud organiquement atteint qui va traverser la peau de l'œuvre, qu'on ne va plus regarder, entendre, souffrir, aimer que lui. Que tous les personnages creux qui l'entourent vont peu à peu dévoiler leur sens, vont consumer leur absurdité, par rapport à ce bloc de viduité au bord vertigineux duquel Woyzeck dégaine les lames de son angoisse, de sa frayeur. Que c'est lui, la lampe.

Pièce cousue dans un sac, comme nous. Si seulement nous pouvions déplier les fulgurants circuits qui nous composent et nous ruinent, on comprendrait mieux ce qu'on entend par *érotisme*, mot qu'on a tendance à lier de trop près au très simple et si singulier privilège qu'ont l'homme et la femme de réduire une dualité à l'électricité d'un présent saturé, qui *donne* la vie à un autre. Dans l'œuvre de Büchner, c'est Woyzeck qui sort vivant, qui promet, qui vibre. Tous les autres ne prennent pas, comme on dit d'un vaccin.

J'aimerais maintenant parler de la traduction de Lou Bruder, dernière en date, et de loin la meilleure, à ce qu'il me semble. Car j'ai ce malheur — parmi d'autres — d'ignorer la langue allemande, ce qui, aujourd'hui, est impardonnable. J'ai relu les traductions antérieures, qui me frappent, maintenant, par leur mollesse, leur radicale incompréhension de l'essentiel du verbe büchnérien, d'ordre nerveux. Bruder traduit en poète, sans jamais obscurcir, sans démembrer le mouvement sanguin de cette langue aux frontières du verbe, mais catapultée par tout ce qui la rend nécessaire. J'ajoute que, dans sa bibliographie de langue française, il nous fait une bonne surprise en ne négligeant pas Auguste Dietrich, premier traducteur de l'œuvre de Büchner. (Excepté *Léonce et Léna*. Qui montera cette pièce wéberienne ?) Jusqu'ici, on s'était bien gardé de la mentionner. Pourquoi ?

GEORGES PERROS

ANTONIO MACHADO : *Juan de Mairena*, traduit de l'espagnol par MARGUERITE LÉON (Gallimard).

Nous aimions déjà Antonio Machado pour quelques poèmes publiés voici deux ans chez Pierre Seghers ; nous avions retenu qu'il était solitaire et tendre, hautain et proche du peuple, multiple et infiniment simple ; que la guerre, « la guerre plus profonde que la mer », chassant cet homme de son pays, l'avait forcé à découvrir son visage : celui d'un amoureux et d'un poursuiveur de la vérité. Voici qu'on nous donne aujourd'hui à lire *Juan de Mairena*, œuvre aiguë et paradoxale où nous

apprenons comment on parvient au vrai par les exercices du langage et comment la pensée, réduite à son propre artifice et à ses seules contradictions, réussit à se vaincre elle-même et à se dépasser. Ici le poète rend les armes au philosophe, ou plus exactement reconnaît en le philosophe le poète suprême : c'est qu'il n'est point de jeu supérieur au pur jeu de l'entendement, auquel Machado a consacré les dernières années de sa vie en même temps qu'il partageait les souffrances de la lutte civile.

Ce livre contient les sentences, les bons mots, les conseils et les notes d'un professeur apocryphe, Juan de Mairena. Mairena enseigne la rhétorique dans une faculté d'Espagne, où il a introduit les plus subtils exercices de la philosophie grecque : il ne progresse dans le raisonnement qu'après avoir éprouvé son idée au feu du dialogue, il avance armé d'ironie et d'humble orgueil; doutant de tout, il refuse tout système et toute illusoire richesse de l'esprit, il ne prétend enfin cerner le vrai qu'au bout de longues approches sinueuses. Pour ce philosophe, il s'agit d'abord d'assouplir l'esprit, et quelle ascèse plus sûre que la sophistique, quel chemin plus infaillible vers la vérité que celui de l'erreur ? Il faut considérer l'erreur avec respect et donner à Satan une chaire dans les facultés de théologie : le scepticisme devient une méthode féconde dès qu'il est intégral, c'est-à-dire sceptique vis-à-vis de lui-même ; quand l'esprit sera en ébullition, on avisera.

Ainsi procède ce Socrate andalou, qui admire Démocrite d'Abdère, Zénon et Héraclite et qui saute avec jubilation d'un paradoxe à l'autre. Il examine les convictions, les systèmes, la littérature, la religion, avec pour seule méthode sa maïeutique ; il éclaire la psychologie des peuples et le génie des écrivains, la guerre et la paix ; tantôt il esquisse un *de Senectute* en trois pages, et tantôt il explique les vertus, la vertu du folklore. On le suit toujours, qu'il lance une boutade, qu'il rappelle un point d'histoire ou qu'il développe un raisonnement ardu. Peu importe qu'on n'acquiesce pas toujours à ses affirmations quand il lui arrive d'affirmer, mais quand on a conversé un moment avec don Juan de Mairena on ne peut plus le quitter, comme on s'imagine qu'Alcibiade ou Adimante ne savaient plus quitter Socrate.

ROBERT ABIRACHED

*
* *

LA POÉSIE

UN ART DE DIRE : GILBERT MAUGE - MAURICE FOMBEURE

Il est des livres pleins de paroles très personnelles que l'on n'effleure pas sans se sentir invité à vaincre le sentiment qui, des secrets d'autrui, écarte toute âme un peu délicate. On nous les donne ouverts, mais ce n'est pas pour que nous les fermions, telle quelque lettre, dans l'oubli du nom même qui se lit sur l'enveloppe. Ces livres-là marquent toujours de la préciosité. Leur pudeur est dans le raffinement constant du langage. Ils évoquent, s'ils n'y atteignent, la perfection qu'il serait désirable qu'ils eussent. En eux la douceur de la voix est force ; l'apaisement du geste intérieur est à la mesure de la vivacité humaine sur quoi il est conquis. Précis, ils ont peu de matière. Ils nous présentent, dans son achèvement, un art de dire qui est la forme supérieure de la discrétion.

Le *Choix de Poèmes* [1] de Gilbert Mauge serait à proposer ainsi en exemple. Un cœur s'y livre tout entier : nous acceptons sa confidence. Telle est la vertu particulière des mots, lorsqu'ils sont assemblés avec amour, lorsque avec eux l'on se respecte. L'ordonnance de chacun de ces petits textes révèle autant de finesse que de désir d'apparaître dans sa simple vérité ; la monotonie dont ils sont empreints est celle des vies les mieux remplies. Comme il est clair que notre écriture reflète notre véritable visage, ces inflexions n'ont pu naître que d'une âme souverainement modérée :

Un soir, serrant ton bras qu'enfin j'aurai repris,
Nous nous enfoncerons dans la nuit de Paris
Et feignant d'ignorer que ton esprit est autre
Je croirai que ce monde est encore le nôtre.
Il suffit qu'après tout tu ressembles un peu
Au voyageur qui me suivait en chaque lieu...
Il suffit qu'en marchant sous les étoiles fausses
Des ruelles sans fin, sombres comme des fosses,
Écoutant une voix aux singuliers accents
J'imagine un visage et des lèvres de sang
Il suffit, à travers mille murs de mensonge
Que je croie un instant me revoir en tes songes...

***

Avec *Une Forêt de Charme* [2], de Maurice Fombeure, nous assistons au même miracle ; nous en tirons le même réconfort. Un langage est donc possible qui recueille toute la tendresse

1. Gallimard.
2. Gallimard.

humaine. Les mots n'apparaissent plus ces ennemis de notre sincérité contre qui se disent en lutte les esprits savamment torturés de notre temps. Un poète trouve dans le bonheur l'accès à une expression telle que la banalité lui devient favorable ; il ne souffre d'aucun des interdits qui pourraient empêcher l'épanouissement de son chant :

Les cloches qui sonnent matines,
Les transparences des matins,
La couleur des rivières, les brebis, les primevères,
Le bruit des eaux de la terre
Sont ta voix, ton cœur, ton regard.

Je suis, tu es le miroir multiple
Où se retrouvent nos regards
Et les soirs qui se reflètent
En mourant dans les miroirs.

Plein d'une tendresse émouvante
Qui me soulève, loin de toi,
Je suis la voix qui te chante
Et tu es l'inflexion vivante de ma voix.

Ces vers datent de 1928. Maurice Fombeure eût pu les écrire hier. Sa langue n'a pas plus changé que sa volonté de ne dire que l'essentiel, cet amour qu'inlassablement il invoque. Est-il signe plus frappant ? Imagine-t-on poèmes d'amour qui doivent nous sembler moins inopportuns ?

PIERRE OSTER

MINOU DROUET : *Poèmes et Extraits de lettres* (Julliard).

Il est arrivé déjà, à plusieurs reprises, que des enfants et même des adultes se mettent à « parler en langues », c'est-à-dire à proférer des paroles pleines de sens dans des idiomes qu'ils ne comprenaient pas (et que parfois personne ne comprenait). L'expression d'origine théologique de « parler en langues » (dont on peut trouver les références dans le Nouveau Testament) explique sans doute l'intervention d'un savant dominicain dans le débat journalistique de ce qu'il est convenu d'appeler « l'affaire Minou ». (*Le Figaro*, 26-27 novembre 1955.) Le phénomène est en général réputé miraculeux, mais il existe aussi des explications de caractère naturel ou presque : c'est ainsi qu'un vieux sacristain en proie au délire de la fièvre récitait, paraît-il, les textes en langue hébraïque que son maître avait coutume de lire à voix haute.

La question n'est donc absolument pas de savoir si un enfant peut avoir ou non du « génie ». Le génie est plus souvent l'apanage des enfants que des adultes, et comme l'avait fait remarquer judicieusement Baudelaire, chez l'adulte lui-même il consiste à retrouver la pensée de l'enfance, en y joignant, bien entendu, les ressources du talent. Mais ce qui est vraiment extraordinaire, c'est qu'un enfant se mette tout à coup à parler comme un adulte qui aurait du talent (à défaut de génie). Minou Drouet, âgée de huit ans, parle incontestablement « en langue » d'adulte comme d'autres en hébreu ou en chinois. Le critique émerveillé remarque qu'elle marie le concret à l'abstrait comme le font les meilleurs poètes d'aujourd'hui.

et ton chiffon rose
caressait ma figure
de son pardon mouillé

Elle suit le conseil de Boileau en agençant ce « beau désordre » d'images qui sait être « un effet de l'art » :

le serpent si dur de ses doigts
il grimpait à mes jambes
comme un lierre de glace.

Elle ménage savamment l'antithèse en évoquant

une nuit si noire
qu'elle est rouge de sang.

Dans ces textes, on trouve la conception de la naïveté familière aux personnes qui n'ont pas suffisamment fréquenté Alice et qui ignorent en conséquence l'usage que la logique enfantine fait des « mots portemanteau ». Pour comble de condescendance, on voit cette jeune personne savante émailler parfois ses lettres d'expressions tirées du langage « enfantin » comme pourrait le faire une authentique grand-mère : *Je sais bien que vous êtes une dame célèbre, ben c'est pas forcément beau.* On ne saurait manquer d'admirer la succession du « bien » et du « ben » transcrit en orthographe phonétique. Il s'y joint le grain de salacité que l'on pourrait supposer au cœur d'une chaisière un peu desséchée : *Monsieur le curé, c'est pas du ventre, mais de la tête que vous fluxionnez quand je dis que vous êtes sensuel, et vous êtes sensuel puisque vous avez cinq sens comme tout le monde.*

L'explication la plus vraisemblable, à moins de recourir au surnaturel ou au para-psychologique, est sans doute celle qui a été déjà donnée pour les chevaux savants d'Elberfeld (cf. « Elle », 7 novembre 1955). Nous espérons bien que la prochaine fois on fera mieux et que l'on saura nous présenter transcrits en langage lettriste les poèmes d'un jeune chat particulièrement doué.

AIMÉ PATRI

*
* *

LES SPECTACLES

DE BONNES ET DE MOINS BONNES RENCONTRES

Notre moribond a des réveils. Le cinéma français survit à ses *Nana* et à ses avis de décès. Ce n'est pas si mal. Les semaines écoulées nous ont apporté un chef-d'œuvre officiel, une controverse passionnée, un feuilleton filmé et même, d'abord en projection confidentielle puis en circuit public, un film aventureux, franc-tireur, dans lequel le talent le dispute à l'exigence. Le chef-d'œuvre est de René Clair, le feuilleton d'Yves Ciampi, l'aventure d'Agnès Varda, la querelle à propos d'Alexandre Astruc.

Une analyse un peu curieuse de la critique de cinéma découvrirait, outre les traînées mielleuses de la gentillesse et les pointes noires de la cruauté, l'espèce de pudeur qui fait se rétracter le chroniqueur devant le compliment ; et encore l'espèce de générosité, la peur d'être en retard d'un génie, qui lui fait si souvent préférer l'œuvre bâclée à l'œuvre parfaite, le talent brouillon au talent ordonné, comme si le talent exigeait, pour s'exprimer, de beaux cris, du discordant, du déclamé. Telle est l'histoire de l'accueil fait aux *Grandes Manœuvres* et aux *Mauvaises Rencontres*.

Sous presque tous les compliments d'usage décernés à Clair, on a pu discerner ce ton chagrin, cette réticence : « la perfection qui glace l'œuvre », « point d'âme », « pur divertissement », etc. Tout ceci au nom d'une conception du cinéma et de l'objectivité qui ressemble si fort à un peu de sottise, à un peu d'aigreur, qu'on pourrait s'y tromper. Un jeune quotidien du matin a poussé le souci de « faire vrai » jusqu'à la note en première page qui vouait Clair à l'indignité nationale, pour avoir montré aux Moscovites des dragons occupés du beau sexe. C'est que l'honneur national a ses pudeurs. Des casoars, messieurs les cinéastes ! *Trois de Saint-Cyr* sur le Dniepr, et nous récupérerons les grandeurs perdues. Les compliments, eux, ont allongé l'interminable sauce au goût français, 1900, les jardins de Le Nôtre... Ce film léger, en vérité, est un film cruel ; ce ballet a des amertumes qui évoquent le Larbaud d'*Amants, heureux Amants* : ce mélodrame ne désoblige pas le souvenir de Musset ; ces jeux de couleurs viennent de Watteau, non de Detaille. Avec cette compagnie-là, parlons s'il le faut absolument du ton bien français, exilons Clair, comme il convient, dans cette Touraine, cette Seine-et-Oise du style. La méchanceté du sourire, le don de conter vite, l'économie des effets et des trouvailles y règnent.

C'est une province, mais nourrie du meilleur esprit. L'histoire de Don Juan pris à ses pièges nous est rapportée par Clair avec une espèce d'objectivité très rare ; elle *se* déroule, on ne la déroule pas pour nous. Et sans cesse, dans l'articulation du récit, l'enchaînement des séquences, l'art de faire vite, le refus de bavarder, nous retrouvons l'espèce de plaisir complice de la vivacité, l'impression de n'être pas pris pour des sots par cet homme de cinéma, qui est le contraire d'un sot. Michèle Morgan et Gérard Philippe, fermement dirigés sans doute, jouent ce film à succès comme du Marivaux ; ils sont bons d'un bout à l'autre. On voudrait encourager les *intelligents* à jouer le jeu de Clair. Il n'y a pas de honte à ces plaisirs-là.

Après Clair, nous avons, avec le film d'Astruc, le sentiment de passer de celui qui possède le cinéma à celui qui est possédé par le cinéma. (Ce qui peut s'entendre de deux façons.) Cinéaste de trente et quelques années, Astruc passe depuis longtemps déjà pour nourrir un talent piaffant et impatient de s'imposer. Voici trois ans, *Le Rideau cramoisi* avait confirmé en grande partie cette réputation.

Voici que l'on confie pour la première fois à Astruc le soin de diriger un long-métrage, sur un sujet « commercial » d'ailleurs. Ce n'est pas fréquent en France de voir un producteur risquer une petite fortune sur un talent point consacré et de réputation brillante, sinon sûre. D'où la signification et l'importance de « l'opération *Mauvaises rencontres* ». Or, que s'est-il passé ? Une presse amicale salue ce film comme « intéressant », « plein de dons mais... », « remarquable quoique... » et personne, il me semble, n'essaie de tirer la leçon de cet échec. Car il s'agit d'un échec évident. Sur ce fait-divers de Cécil Saint-Laurent — l'interrogatoire d'une jeune femme à la P. J. pour une affaire d'avortement, Astruc a brodé avec une somptueuse naïveté toutes les arabesques, toutes les réminiscences, tous les commentaires verbaux, verbeux et photographiques, tous les jeux de mots et d'ombres que l'abus de la fréquentation cinématographique, le goût émerveillé et aveugle des images de cinéma lui ont imposés comme un style. Or ce n'est pas un style. C'est le débordement d'une mémoire trop fidèle ; c'est le style de Murnau, plus celui de Welles, plus celui de Cocteau ; c'est la littérature installée à la place du cœur, une camera à la place des yeux. Astruc aime Paris, les visages, les ballets fantomatiques du monde, mais il ne les voit plus que comme des objets de cinéma, déjà transposés, déjà « pris » dans une espèce de pétrification esthétique qui fait hurler le spectateur à la fausseté. Volonté ? Propos délibéré ? Peut-être. Mais alors il appartient aux spectateurs de crier casse-cou au metteur en scène. Il sait photographier avec des habiletés d'acrobate, il a des « idées » (le son, le feu, les visages englués dans la nuit, l'immédiate accession des attitudes au rôle de signes, etc.), mais nous crions

pitié ! Qu'il oublie ses idées, ses astuces, ses maîtres, ses intentions, son goût, son intelligence, *Citizen Kane*, *Orphée* ; qu'il aille revoir cent films américains de série B, qu'il médite sur leur probité, leur virtuosité indiscernable, leur perfection d'artisanat. Le génie, nous voulons bien que ce ne soit pas une longue patience, mais alors que ce soit une longue modestie. Il faut le dire : *Les Mauvaises Rencontres* sont un très mauvais film, même si Astruc peut encore devenir un très bon metteur en scène. Nous refusons tout à fait de confondre ces étincelles avec le feu, ces mots, tous ces mots avec le langage, ce temps perdu dans le noir avec notre jeunesse.

De la nuit enfumée, mondaine, « parisienne » et littéraire d'Astruc, nous débouchons avec *La Pointe courte*, le premier film d'Agnès Varda, sur un éblouissement méridien, sur la psychologie du couple à l'heure de midi le juste, sur les paysages *ouverts* du ciel et de la mer. Le contraste nous aveugle d'abord, puis, nos yeux étant réhabitués à cette grande lumière cruelle, nous discernons mieux les lois de l'analyse, les partis pris de ce récit volontairement difficile, lent, littéraire lui aussi, mais capable de retrouver, au delà de ses lenteurs et de ses excès « esthétiques », une réalité, un rythme plus secrets et qui forment la matière même du film.

Ces photos somptueuses, où sans cesse éclate le goût d'Agnès Varda pour les objets, pour leur infinie métamorphose dans le soleil qui les décompose, les réinvente, fait d'eux des décors et des signes, ce film tourné entièrement dans la lumière des extérieurs, sont en fait consacrés à la secrète histoire d'un couple, à l'usure de l'amour, au combat que se livrent les fatigues de la mémoire et les chances toujours retrouvées, refaites, de continuer à vivre. Un homme et une femme sont venus de Paris passer au village de l'homme — La Pointe Courte — des vacances qui seront peut-être un adieu. Peut-être aussi le spectacle du village, la coulée de la vie du village, avec ses fiançailles et ses morts, ses gendarmes et ses fêtes, ses matins de pêche et ses nuits de bal, peut-être ce spectacle, qui est une espèce de long songe écrasé de soleil, les rendra-t-il à une vie simplifiée. Sauvés ? non sans doute, mais réconciliés avec leurs souvenirs, avec le temps qui est aussi bien la matière du bonheur ou de l'ennui, un temps occupé non plus seulement d'eux-mêmes, mais de la présence difficile et amie des autres, de la petite fille amoureuse, du pêcheur contrebandier, du village au fil de ses jours qui sont un peu devenus *leurs* jours.

Agnès Varda a choisi moins de raconter une intrigue que de faire de son film (c'est-à-dire d'un ensemble de décors, d'images, de jeux de lumières et de matières, de visages et d'objets) un ensemble dramatique qui s'adresse à l'œil, une aventure dramatique qui soit un récit d'une sorte nouvelle, dans lequel les images n'*illustrent* pas des thèmes ou des commentaires, mais

soient le thème, soient le récit, constituent le drame au même titre que la psychologie des héros ou l'épanouissement de l'intrigue. Si les amants, au terme d'un long dialogue qui forme l'assise du film, ne se séparent pas comme tout le voudrait, c'est à cause du village, à cause de cette complicité multiforme des choses, des lignes, des formes autour d'eux, et le miracle est que pour le spectateur aussi la complicité joue, que le spectateur lui aussi subit l'envoûtement des noir et blanc du soleil, ressent le desséchement des objets que brûle le soleil, devine que la vie recommence peu à peu d'irriguer cet univers de formes qu'elle avait déserté, comme l'espoir recommence de couler lentement dans les paroles des amants. Et plus tard, lorsque les scènes de Joutes, du banquet et du bal terminent le film sur la réconciliation des personnages avec un décor enfin vidé d'*objets*, nous comprenons que c'est là le retour à la vie simple, que les signes de mort minérale, d'asséchement, qui encombraient l'écran pendant que l'homme et la femme se livraient à leur épuisante querelle, que ces signes sont conjurés par la fête, par le village rassemblé pour chanter et danser.

Quelques commentaires rendent mal compte de l'ambition et de la difficulté du propos d'Agnès Varda. Il me semble, malgré des défauts évidents et qui tiennent presque tous à cette ambition, que *La Pointe Courte* est un film important en ceci que ses audaces, ses exigences débouchent sur un univers accessible à un public de cinéma moyennement cultivé. Ce qu'on nomme — Dieu sait pourquoi — « l'avant-garde » est ici appliquée à une forme narrative qui effectue en profondeur sa révolution, sans démonstration puérile, sans défi, c'est-à-dire *utilisable*. On connaîtra bientôt l'accueil du public à cette tentative ; il me semble qu'elle ne devrait pas le dépayser à l'excès, dans la mesure justement où sa recherche ouvre le chemin d'un réalisme nouveau et conçu en fonction du cinéma. Silvia Monfort et Philippe Noiret ont eu la modestie et l'élégance de suivre exactement Agnès Varda dans ses intentions ; ils rendent ainsi au film un grand service et donnent de la cohésion au jeu improvisé des habitants de La Pointe Courte.

Entre la réussite, l'échec et le courage, il reste une place vide à occuper : Ciampi s'en charge, c'est la place des tentatives malheureuses. *Les Héros sont fatigués* n'est pas un de ces films dont on souffre de parler ; il n'est pas vulgaire, il n'est pas précisément stupide ; et pourtant il représente exactement la tentation du talent faux, de l'intelligence fausse, de la méchanceté à deux sous. *Les Orgueilleux*, d'Allégret, avaient déjà fourni un exemple voisin. Cette histoire des deux héros désaffectés — l'Allemand et le Français — que le hasard met face à face en Libéria, au milieu d'une faune d'Européens « typiques », et qu'une commune nostalgie de la grandeur, des avions et des mitrailleuses réunit, cette histoire est trop facile, elle est trop

sotte, on a envie d'en rire. Le plus déplaisant de ce film, c'est qu'il puisse passer, parmi les films commerciaux d'aujourd'hui, pour une espèce de tentative courageuse, pour indiquer la bonne voie. Au bout de cette voie on ne retrouvera que les « sujets sociaux » à la Delannoy, les mots de Jeanson, ce romanesque, ce coup d'air et de soleil que se donne parfois le cinéma français et qui produit au pire *Fortune carrée*, au mieux ces *Héros sont fatigués*. C'est pendant la projection de ce dernier film que j'ai compris à quel point il était nécessaire de plaider pour la cause déjà gagnée de Clair ; nécessaire de témoigner au procès Astruc, et de témoigner à charge ; nécessaire encore de braquer un gros projecteur sur la personne à peu près inconnue qui a fait, seule, cette *Pointe Courte* que l'on pourra critiquer mais qui est une *œuvre*. Rêvons à ce que serait l'œuvre du cinéaste français de talent, à qui l'on permettrait de faire l'économie de dix ans de patience, ou encore de dix années « d'accommodements nécessaires »...

FRANÇOIS NOURISSIER

MARIE DUBAS

Entre les deux guerres, Marie Dubas arrivait sur le plateau en caracolant, soulevant au bout de ses bras tendus la mousseline d'une robe blanche à ceinture dorée, qui semblait être celle de cette enfant « ostinée », dont on dit que, jadis, elle mourut en dansant au Pont du Nord.

L'œil brillant, le sourire étincelant, la chanteuse fantaisiste, avant que de faire face à son public, laissait alors voler ses voiles en traversant la scène, dans un style qui évoquait à la fois un cake-walk de 1900 et une danse des Panathénées.

Une chanteuse fantaisiste qui, sachant sourire et rire, respire la santé et provoque d'emblée la gaieté, sans rien accorder à la vulgarité, sans forcer la note, se contentant souvent d'une esquisse, glissant, n'appuyant pas, voilà qui est bien agréable à voir et à entendre ! Trop d'autres nous assomment qui, se prenant au tragique, et se voulant augures, soupirent, expirent ou râlent ; soit qu'elles aient, sur scène, leur propre orchestre — de parade et de secours, — soit qu'elles croient faire « poète » en pinçant une guitare sans véritable emploi, qui permet d'esquiver les gestes — cet écueil ! Car nous sommes loin hélas ! de l'art d'une Dora Stroeva qui, du temps de l'admirable Carlos Gardel, chantait avec tant de passion grave cette romance :

Tu me demandes si je t'aime ?
Tu n'as qu'à regarder mes yeux !

***

Quand parut pour la première fois Marie Dubas sur la scène de l'Olympia de Paul Franck, boulevard des Capucines, triomphait déjà la tragique Damia, qui, l'autre jour, retrouvant sur les mêmes planches sa camarade, reçut la même ration de bravos et de rappels.

Venant de chez Fyscher, où l'avait précédée Fréhel — qui connut l'affreuse déchéance — Damia, voix grave et déjà brisée, chantait alors en fourreau de velours noir et bras blancs : *La Nuit de garde sur l'Yser, Les Goélands, La Veuve, La Chaîne, La Rue de la joie, Je voudrais que la nuit...*

Une autre artiste émouvante, mais qui, la drogue aidant, brûla rapidement sa vie, c'était, en ce temps-là, Yvonne George, se présentant, en robe de velours prune à corselet fronçant et longues manches, alors que, d'une belle main fiévreuse, elle pétrissait un foulard de soie verte. Elle chantait, avalant de vrais sanglots : *Pars !, Valparaiso, Dans la prison de Nantes...*

Entre ces deux artistes passionnées, avait d'un coup jailli l'alerte et éclatante gaieté d'une Marie Dubas en robe blanche.

***

De la bonne humeur, une belle santé, un équilibre reposant et clair ; une artiste sachant faire rire et, à l'occasion, faire naître une larme, mais, alors, la faisant oublier par une fine comédie, faite d'observation malicieuse.

Après ce *Pedro*, qu'on lui redemande toujours, et qu'elle voudrait, je crois bien, voir au diable, tellement elle le sent trop collé à sa renommée, Marie Dubas offre, d'une voix tout unie et tendre, cette chanson-aquarelle : *Le doux Caboulot*, dont les paroles sont de Carco, la musique de Larmangeat, et qui, dans un ton « Renoir » et très guinguette au bord de l'eau, est comme le : « Cueillons, dès à présent, les roses de la vie... » des amoureux du dimanche.

Cette Marie Dubas qui montre, dans son tour de chant, tant de naturel et d'aisance, n'allez pas croire, cependant, qu'elle soit si sûre d'elle-même ! Je l'ai vue, à l'heure de ses plus grands succès, s'interroger comme une débutante. Comme une débutante ? Allons donc ! Les débutantes d'aujourd'hui ne s'interrogent guère...

Il y a quelque temps, je regardais la belle et intelligente artiste répéter — si studieuse ! — son tour de chant chez Pacra. Portant lunettes sombres, chandail et pantalon noirs, sur la petite scène du boulevard Beaumarchais elle allait et venait, s'arrêtant et repartant, indiquant d'un mot et d'un geste à la « batterie » ce qu'elle désirait voir accordé à son rythme et à son style : « Un peu de caricature, expliquait-elle ; mais pas

trop ! Juste ce qu'il faut ! — Compris ! madame Dubas », répondait l'ami Berger, grand maître des tambours, cymbales et tambourins. Derrière les verres fumés, je ne voyais pas les beaux yeux de la vedette ; mais ce qui me frappait, c'était la lumière heureuse de son sourire.

* * *

Ces temps derniers, le public de l'Olympia a donc fait également fête à Marie Dubas et à Maryse Damia. Il semblait s'étonner lui-même de les avoir toutes deux, un temps, négligées et presque boudées.

Mais sans doute actuellement en a-t-il assez du frelaté, comme de ceux et de celles qui « le font » à la rage, au dégoût ou à l'épilepsie, sous prétexte d'être « de leur époque ».

Chanteuse fantaisiste ? Ce n'est pas si commode de l'être avec tact et esprit. J'en vois cependant deux qui, aujourd'hui, sont de l'école intelligente, malicieuse et comédienne de cette Marie Dubas. Elles se nomment : Odette Laure et Annie Cordy.

Ainsi, dès à présent, une bien aimable tradition n'est pas perdue...

JEAN TEXCIER



LES ARTS

SABY (Galerie du Dragon).

Rien dans la peinture de Saby ne cherche à plaire : elle manque d'aisance, elle est dure, raide, agressive — tout au moins dans les grandes toiles. Ces larges surfaces sont le champ d'un travail de dissection méthodique et tenace. Allégé de son poids de chair, le squelette apparaît. La couleur, dénudée, transparente, un peu glaciale, plus jaune que jaune, plus violette que violette, craint à peine la laideur. Le dessin, lame sur lame, se fait acéré et blessant. Cette peinture plate, mais sans aplats, cette peinture froide, mais suffisamment hautaine et obstinée pour retenir, s'apparente à des gammes. C'est un déroulement de sonorités colorées, qui gagne d'ailleurs d'une toile à l'autre. Dans un dessin précis, ombres et clartés créent une perspective inhabituelle de heurts, qui contribue, non pas à la formation d'un objet ou d'une pure abstraction, mais à une lente et patiente concrétion, d'où, couche par couche, se recrée l'image intérieure la plus précieuse au peintre. Dans ce travail, les éléments naturels jouent leur rôle : coupes terrestres ou célestes. Mais c'est avant tout l'honnêteté du choix, et même la rigueur, qui nous frappent.

D'où vient donc la soudaine douceur, la grâce intime des toutes petites toiles ? Probablement de leur extrême exiguïté, qui permet à ces menus éclats une juste et délicate résonance. Ces touches minuscules ne nous atteignent plus par une référence au règne animal ou végétal. Elles nous plaisent par leur seule féerie. Elles nous délivrent de la jungle de hauts coutelas où Saby parfois s'empêtre.

Au demeurant, même quand ses recherches semblent ingrates, elles sont courageuses. Il lui reste à trouver un accord entre le charme de ses petites œuvres et le caractère trop volontaire des grandes.

JANINE BÉRAUD



LA MUSIQUE

ARTHUR HONEGGER

Du vivant d'Honegger j'ai constamment contesté ce qu'il faisait, et parfois assez durement, à quoi m'incitait l'évidente démesure de ses admirateurs enthousiastes. Et, pourtant, ce refus, je ne l'exprimais qu'à contre-cœur : l'homme était singulièrement attirant ; on ne pouvait l'approcher sans lui donner son estime, son affection. Maintenant qu'il nous a quittés, bien plus pénible encore m'est l'obligation de dire sans ambages, une fois de plus, ce que je pense de son œuvre. Ayant eu, en effet, l'occasion, après de longues années, de retrouver Honegger, et cela une quinzaine de jours avant sa mort, j'avais été profondément touché par la gentillesse de son accueil, alors qu'il aurait eu tant de raisons de m'en vouloir. Et comment pourrai-je oublier dorénavant son douloureux visage, modelé, décanté par la maladie, pareil à celui de Pascal sur son lit de mort !

Si quelque justice présidait à la distribution parmi nous des dons artistiques, Honegger aurait été comblé. Il était digne d'avoir du génie. Cependant, les plus belles qualités du cœur et de l'intelligence, les connaissances, l'application, la probité, tout cela, en l'occurrence, ne donne aucun pouvoir, n'est d'aucune garantie. Injustice d'autant plus blessante dans le cas d'Honegger que celui-ci visait plus haut et en avait pleinement le droit puisqu'il obéissait à une nécessité intérieure, nullement à l'ambition, à la vanité — puisqu'il était, comme on dit, « sincère ». Mais il n'y a aucune commune mesure entre l'homme et l'artiste. Nous répugnons à l'admettre, étant convaincus que le langage, qu'il soit poétique, musical, pictural, n'a d'autre fonction que de communiquer ce qui préexiste déjà sous quelque aspect, en le

transposant bien entendu, en le sublimant, et qu'en conséquence, bien qu'elle le médiatise, l'œuvre est tout de même à l'image de l'homme. Toute la critique, littéraire, musicale, implicitement sinon explicitement, ne part-elle pas de ce postulat, en dépit de quelques voix discordantes, celle de Proust entre autres ?

On ne reprochera pas à Honegger de s'être refusé à casser les vitres et que, révolutionnaire — nous le prenions du moins pour tel — à vingt ans, il ait par la suite entendu la leçon des grands maîtres allemands ; mais il est demeuré entre deux chaises, se contentant d'introduire dans un langage traditionnel des procédés harmoniques « modernes » (datant de l'entre-deux-guerres). Il en est résulté un style hybride d'une richesse, d'une nouveauté apparentes, qui ne pouvait manquer de séduire de vastes auditoires et répondait à leur besoin d'un art monumental auquel on pût accéder sans effort. Monumentales, cependant, ces œuvres ne le sont que par leurs dimensions, leur écriture épaisse, leur sonorité massive ou éclatante. Étrange paradoxe, ce musicien si honnête, qui se voulait absolument véridique, n'a jamais réussi qu'à mimer les grands sentiments, réduits aux gestes, aux attitudes. Avec un grain de génie, il aurait pu être le Hændel de notre temps ; il s'en faut de peu qu'il en soit le Meyerbeer.

Ce qui restera de lui, je crois, ce n'est pas *La Symphonie liturgique*, *La Danse des Morts*, certainement pas *Le Roi David*, mais quelques œuvres intimes de musique de chambre.

BORIS DE SCHLOEZER

***

DE TOUT UN PEU

ROBERT GOFFIN : *Mallarmé vivant* (Nizet).

Au terme d'un labeur de dix ans, Goffin ajoute son doute à beaucoup d'autres. Selon lui, Mallarmé aurait choisi l'ésotérisme par souci d'éviter à sa famille le sens trop direct d'aveux adressés à Méry Laurent. On y voit un Mallarmé chaste recueillant les caresses rares d'une dame galante plus généreuse envers Manet, Coppée, Hahn et quelques autres. Cela nous vaut quelques curieuses interprétations, le sonnet « A la nue accablante » devenant par exemple l'éloge du bidet. Retenons surtout la belle évocation de l'époque (le portrait de Méry Laurent vaut à lui seul une lecture) et déplorons que Goffin ait cru devoir exhumer, le présentant comme un chef-d'œuvre, un très pauvre poème de Van Lerberghe.

GÉRARD PRÉVOT

Cahiers de Rochefort (Huitième série).

L'ensemble de ces dix minuscules cahiers émeut. Ce sont, pourtant, des livres. Chacun d'eux porte le fatidique *Tous droits réservés*. Citons les noms de Marc Alyn (*Rien que vivre*) et de Pierre Garnier. On a pu lire de ce dernier, récemment, un beau recueil : *Les Armes de la Terre* (Les Lettres). C'est un poète égal, à la langue mélodieuse, qui échappe à bien des poncifs.

P. O.

RENÉ HARDY : *Amère Victoire* (Laffont).

L'action d'*Amère Victoire* est bien menée et bien construite jusqu'à la moitié du récit. Au cours d'un raid dangereux organisé par un général, conventionnel à force d'être baderne, les caractères simples des soldats, ceux d'un fort et d'un faible s'affrontant tragiquement, intensément, marchent droit vers la crise. Ensuite, de même que les hommes se mettent à chanceler dans le sable et les pierres du désert, on zigzague un peu. L'invraisemblance se glisse dans les conversations sinon dans les attitudes, et la fin devient confuse lorsque tout s'accorde à accabler le lâche : ses supérieurs, la femme qu'il aime, ses hommes et aussi ses souvenirs empoisonnés. L'ensemble, qui ne donne pas une grande impression de vérité ni de nécessité, oscille entre le drame et le roman d'aventure chauffé à blanc.

ODILE DE LALAIN

CHRISTINE ARNOTHY : *Dieu est en retard* (Gallimard).

Les rivages du lac Badacsony sont décrits dans ce livre sans souci de couleur locale, et ce Budapest labouré, après la guerre, par l'avènement du nouveau régime, pourrait être n'importe quelle ville. De même, chaque individu des deux familles bourgeoises qui essaient de subsister en s'accrochant à l'heure présente, sans vouloir comprendre que leurs jours sont comptés, pauvres êtres voués à la poubelle de la révolution, c'est vous et c'est moi. Ils ne sont pas beaucoup plus méchants ni plus veules que d'autres. Pour eux, peut-être Dieu existe-t-il, mais si loin que personne ne s'est encore donné le mal de partir à sa recherche et qu'ils vivent cramponnés à leur plaisir ou leur ennui quotidiens. Leurs petites ou grandes affaires personnelles seront également broyées par le déroulement inexorable des faits.

Comme l'auteur ne conclut pas, ne visant pas plus à la moralité qu'à la fresque historique (le seul personnage adverse,

le jeune fonctionnaire tout-puissant, est simplement décrit comme une utilité), il rétrécit la portée de son œuvre. Toutefois, à travers une intrigue racontée avec talent, sans bruit et sans effets, filtre une vérité qui donne des frissons d'inquiétude.

O. L.

SIMONE BARBIER : *Les Mains ouvertes* (Gallimard).

Simone Barbier raconte d'une façon très touchante, limpide et discrète, l'expérience intime d'une femme. Cette œuvre, en dehors de notre époque, qui aurait pu être écrite il y a un demi-siècle, dans un autre demi-siècle elle sera encore pure et vraie.

O. L.

GÉRARD BOUTELLEAU : *Les Fétiches* (Julliard).

On passe un bon moment en lisant *Les Fétiches*. Action, descriptions, caractères, passions, tout y est plausible et raconté avec rapidité et justesse. On sort du jeu aussi facilement qu'on y est entré, comme d'une partie de bridge.

O. L.

PIERRE AUDINET : *La Femme seule* (Éditions de Minuit).

Un vrai pastiche, absolument, cruellement réussi, de la pire littérature féminine. Était-ce l'intention de l'auteur ?

O. L.

LUC BÉRIMONT : *L'Office des Ténèbres* (Grasset).

Cinq ou six tableaux assez gauches, peints des couleurs les plus sombres, avec du sang et du dégoût, et qui n'ont guère de rapports entre eux si ce n'est le lieu et le temps : une ville d'Europe centrale qui craque sous une dictature.

O. L.

LE THÉATRE-PRÉTEXTE

Péguy, en écrivant son poème : *Jeanne d'Arc*, ne prétendait point à être un homme de théâtre. C'était trahir cette œuvre de que la porter à la scène. Cela n'a pas suffi : on l'a coupée, accommodée, défigurée. Rien ne reste du poème ; quant à la pièce, elle n'existe pas.

Le public semble enchanté du double spectacle que lui offre Jean-Louis Barrault, à la Comédie Marigny : *Le Chien du Jardinier*, de Lope de Vega, et *Les Suites d'une Course*, de Jules Super-

vielle. Il va de soi que l'esprit inventif, le talent, la virtuosité même de Barrault et de sa troupe nous font oublier la Comédie-Française. Il va de soi aussi que *Le Chien du Jardinier* est une œuvre vraiment théâtrale, et que Supervielle, en concevant son mimo-drame, songeait à la scène. Mais voyez la pièce de Lope de Vega : elle est adaptée, mise en scène et jouée de telle sorte qu'elle perd presque tous ses caractères originaux et devient une parodie, la plus grosse, des *Fausses Confidences*. Il nous semble, d'autre part, que Jules Supervielle n'a pas écrit un simple argument ; nous aurions souhaité entendre, de temps en temps, un mot de son texte.

C'est ainsi que la pièce de théâtre devient — à peine un support — un prétexte, une excuse.

M. A.

CARAGIALE : *La Lettre perdue* (Théâtre de Poche).

Voilà une comédie lestement troussée, dénuée de prétention, et qui, sans nullement peser, atteint à une férocité sans fiel.

Écrite par le Roumain Caragiale, elle a attendu soixante-dix ans pour être révélée au public. De ce long sommeil, elle émerge, sans un grain de poussière, sans une ride, d'une fraîcheur et d'un modernisme étonnants.

L'argument est ténu. Le ballet se danse, en deux temps trois mouvements, autour d'une lettre d'amour clandestin. C'est un excellent vaudeville plein d'animation, de verve, de cocasserie et d'une qualité plus rare encore : la gentillesse.

La pièce pourrait en rester là. Mais, sans y toucher, *La Lettre perdue* fait éclater le vaudeville. De l'inanité et de la pompe des propos, de la boursouflure des formules, de la bouffonnerie candide des débats démagogiques, sourd une sereine mais implacable métaphysique de l'imbécillité. Le théâtre d'Adamov et celui d'Ionesco viennent de plus loin qu'il n'y paraît.

L'interprétation est vive et remarquablement homogène dans sa diversité.

BÉATRICE SABRAN

VICTOR HUGO : *Marie Tudor* (T. N. P.).

Il n'y a jamais eu que V. Hugo pour croire qu'il avait représenté, dans *Marie Tudor*, « un siècle, une civilisation, un climat, un peuple ». Mais Hugo était un ingénu, ce que Vilar est fort éloigné d'être. Je veux croire que c'est même un excès de malignité qui l'a poussé à exhumer ce mauvais mélo du fatras de la vieille ferraille romantique.

S'il ne s'agit que d'un *spectacle*, doré sur tranche, nous l'avons. Il n'y a pas de raison pour que nous échappions, un peu plus tard, au *Bossu* et aux *Deux Orphelines*.

Au milieu de ces mornes plaines et aussi incongrue qu'un Vésuve au cœur de la steppe, Maria Casarès jette feu et flammes. En un temps où l'on ne sait plus pousser de grands cris, où le sublime étonne, sa voix rauque redonne à la passion, à la perfidie, à la fureur, une dimension tragique qui est le triomphe d'une grande illusionniste.

B. S.

***

LES REVUES

J. L. BORGES ET LA MÉTAPHYSIQUE

Jorge Luis Borges, dans Le Temps et J. W. Dunne *(*TEMPS MODERNES*, novembre), esquisse une histoire de l'infini et nous fait part de ses inquiétudes métaphysiques :*

Schopenhauer a énoncé cette déclaration qui lui confère un titre impérissable à la perplexité de tous les hommes : « Le monde est ma représentation. L'homme qui confesse cette vérité sait clairement qu'il ne connaît pas le soleil ni la terre, mais seulement des yeux qui voient le soleil et une main qui sent le contact de la terre. »

ébauche une réfutation du temps, voisine de celle de Proust :

Cette pure représentation de faits homogènes — nuit sereine, petit mur limpide, odeur provinciale du chèvrefeuille, boue fondamentale — n'est pas simplement identique à celle qui se produisit au coin de cette rue, il y a tant d'années : c'est, sans ressemblance ni répétition, la même. Si l'intuition d'une telle identité nous est possible, le temps est une tromperie : qu'un moment de son apparent hier ne soit ni différent ni séparable d'un moment de son apparent aujourd'hui, cela suffit pour le désintégrer.

Il est évident que le nombre des moments humains n'est pas infini. Les moments élémentaires — souffrance et jouissance physiques, approche du sommeil, audition d'une même musique, états de grande intensité ou de grande atonie — sont encore plus impersonnels. J'en tire d'avance cette conclusion : la vie est trop pauvre pour n'être pas immortelle.

se moque en passant de la philosophie de J. W. Dunne, et conclut :

J'ai étudié les philosophies qui jouissent d'un certain crédit ; j'ose affirmer que celle de Schopenhauer est la seule où j'aie reconnu quelque trait de l'univers. Selon sa doctrine, le monde est l'ouvrage de la volonté. Or l'art veut toujours que l'irréalité de ses créations soit visible. Un seul exemple me suffira : l'élocution métaphorique, ou soumise au nombre, ou soigneusement imitée du hasard, des personnages d'un drame... Admettons ce qu'admettent tous les idéalistes : le caractère hallucinatoire du monde. Faisons ce qu'aucun idéaliste n'a fait : cherchons des irréalités qui confirment un tel caractère. Nous les trouverons, je crois, dans les antinomies de Kant et dans la dialectique de Zénon.

Le plus grand des sorciers, selon un passage mémorable de Novalis, *serait celui qui s'ensorcellerait au point de prendre ses propres fantasmagories pour des apparitions autonomes. Ne serait-ce pas là notre cas ?* Je présume qu'il en est bien ainsi. C'est nous — la divinité indivise qui opère en nous — qui avons rêvé l'univers. Nous l'avons rêvé solide, mystérieux, visible, omniprésent dans l'espace et fixe dans le temps ; mais nous avons permis qu'il y eût à jamais dans son architecture de minces interstices de déraison, pour attester sa fausseté.

Mais pourquoi Borges croit-il bon d'ajouter :

Il est risqué de penser qu'un assemblage de mots (les philosophies ne sont pas autre chose) puisse ressembler de fort près à l'univers.

Il est certain qu'une philosophie est, si l'on veut, *un assemblage de mots. Comme un poème. Comme un roman. Comme un discours. Et que serait-elle d'autre ? Du moins toute philosophie valable est-elle formée, machinée, de telle manière que les mots y soient oubliés. Si l'on aime mieux : qu'y reconnaître un assemblage de mots n'aille pas sans contre-sens.*

***

JE M'EXCUSE

Paul Léautaud, dans son Petit cours de langue française *(MERCURE, octobre), écrit curieusement :*

Je m'excuse. Excusez-moi. En cas d'un acte, de paroles, qu'on a commis, ou prononcés à l'égard d'un tiers, lui dire *je m'excuse,*

est purement une impolitesse, signifiant qu'on se moque de la personne qu'on a blessée. C'est *excusez-moi* qu'il faut dire.

Bien entendu, la remarque est absurde : le verbe réfléchi s'excuser *a de tout temps voulu dire :* présenter ses excuses. *Renvoyons Léautaud à Rabelais, à Vaugelas et à Voltaire. Il reste qu'*excuse, *comme* hôte *et mille autres mots (à commencer par* philosophie), *a les deux sens opposés : « Je vous demande excuse » (Sévigné, La Fontaine) ne signifie pas : « J'exige des excuses », mais bien : « Je vous demande pardon. » Voilà qui pourrait donner à réfléchir aux auteurs d'espérantos et autres langues universelles.*

***

Voici une suite au texte de Michaux (BOTTEGHE OSCURE) *qu'a donné la dernière N. R. F.*

SOUS LE NUAGE CIRCULAIRE

J'étais en haute montagne, face à la Zugspitz. Un nuage s'arrêta au-dessus de moi, qui marchais lentement. Je m'arrêtai aussi. Nous nous arrêtâmes. Les arbres étaient arbustes sans plus. Les herbes d'été, très siliceuses, fortes et dures, sans peine soutenaient le papier que j'avais tiré de ma poche. Il semblait que le nuage était posé sur un espace au-dessus de moi comme le papier sur les tiges inflexibles.

Cependant que, tête en arrière, je le considérais, il rappela en mon fond quelque chose, l'objet que j'avais le plus vu, ou c'était lui qui me voyait, car il était — lorsqu'il apparaissait — toujours à la verticale, immense, circulaire, et en mon enfance venait chaque nuit, semblant profiter que j'étais jeune, inexpérimenté, sans personne pour m'appuyer.

Car, malgré toute sa puissance, sa façon de faire fi de tout, il ne pouvait paraître que de nuit, lorsque, les distractions de la journée passées, je coulais à fond. Alors il venait, droit sur moi.

Je ne bougeais plus. Lui non plus, ne bougeait plus. Tout à coup (est-ce qu'il laissait tomber ou se préparait à laisser tomber quelque chose ?) je savais que, si je ne me réveillais à l'instant même, je n'existais plus. Il me détruisait complètement.

Sans doute, j'arrivais à me réveiller et très vite, ma vie en dépendant, malgré la fascination, malgré la torpeur... mais j'aurais pu une fois n'être pas assez vite.

Et puis, petit à petit, avec l'âge, devenant habile, fuyant les

émotions (les émotions, tôt ou tard, conduisant au face à face), mes nuits se sont faites désertes.

Cependant, sans avoir songé à tout cela, j'étais sous le nuage d'en face la Zugspitz, j'étais en grande sueur et comme dans l'attente d'un immense drame à venir, un drame que je connaissais, que je reconnaissais... lorsque les vents contradictoires, qui le retenaient sur place, ayant changé légèrement, emportèrent, et bougrement vite, le nuage qui m'avait tenu fasciné et suant comme sous un fardeau considérable.

J. G.

DIVERS

LE BAYOU (automne) : Une curieuse *Leçon de Parraloïdre*, par André Martel.

CAHIERS D'HISTOIRE ET DE FOLK-LORE (décembre) : *Max Jacob astrologue*, par Stanley J. Collier.

CAHIERS DES SAISONS (décembre) : *Par la porte de corne*, de Philippe Jaccottet. Et les textes de J.-L. Curtis, André Dhôtel, Alfred Kern, Henri Thomas, Bernard Frank.

ESPRIT (décembre) : *Pascal et la sphère admirable*, par G. Poulet.

ÉTUDES TRADITIONNELLES (octobre-novembre) : *De la sainte pauvreté et de son triple ciel*, par Fra Jacopone da Todi.

LES LETTRES NOUVELLES (décembre) : *Éros baroque*, par A. M. Schmidt ; *Stances* de Papillon de Lasphrise. Et la suite de la PETITE MYTHOLOGIE, de Roland Barthes.

MERCURE DE FRANCE (décembre) : *Bucrâne*, par Noël Devaulx.

MONDE NOUVEAU (novembre-décembre) : *Le Bain de Diane* (fin), par Pierre Klossowski.

L'ŒIL (décembre) : *Carta tinta*, par André Chastel ; *Portrait posthume de Nicolas de Stael*, par Jean Grenier.

QUO VADIS (novembre) : *Beaumarchais*, par René-Louis Doyon.

PROFILS (13) : *Les jeux dans la société moderne*, par Roger Caillois ; *L'univers de Santayana*, par Irving Singer.

RÉALITÉS (novembre) : Une excellente étude sur les *Jardins japonais*, qui fait leur place aux « jardins métaphysiques ».

LA REVUE DE PARIS (décembre) : *Du tam-tam à l'imprimé*, par Robert Delavignette.

LA TABLE RONDE (novembre) : *Hommage à Sõren Kierkegaard.*

LA TOUR DE FEU (automne) : *Henry Miller*, par Luc Bérimont, Francis Carmody, F. J. Temple, Jean Breton... ; *Notes critiques* d'Adrian Miatlev.

THÉATRE POPULAIRE (septembre-octobre) : *Sur le théâtre populaire*, par J.-P. Sartre.

On apprend dans la courageuse revue d'E. Armand : l'UNIQUE (novembre-décembre) : 1° que la Chine de Mao tire sa

richesse de la culture intensive et de l'exportation (en contrebande) de l'opium, de la morphine, de l'héroïne et de diverses autres drogues ; 2° que l'association des magistrats britanniques a demandé qu'à partir de trente ans personne ne puisse être poursuivi pour délit d'homosexualité ; 3° que les habitants de l'archipel des Ryoukyou, occupé par les Américains, sont malmenés, expropriés sans indemnité, privés de justice. Et diverses autres nouvelles, qu'on ne lit pas ailleurs.

LA VIE INTELLECTUELLE (décembre) : *Un vrai poète est né*, par le R. P. Lelong. (Il s'agit, hélas, de Minou Drouet.)

Dans ELLE (5 décembre) : « Un grand écrivain catholique pose une question : *L'Ane et le Bœuf étaient-ils vraiment là ?* par Daniel Rops, de l'Académie française. » Il nous semble qu'à présent la question est résolue.

LES NOUVELLES LITTÉRAIRES (8 décembre) ont demandé à des romanciers, des critiques, des libraires et d'autres personnalités du monde littéraire quels étaient les dix meilleurs romanciers qui se fussent révélés depuis dix ans. Nous apprenons que le meilleur serait M. Michel de Saint-Pierre...



CORRESPONDANCE

M. Jacques Jauloin nous écrit, en réponse aux dernières notes de Jean Guérin (Les Revues, *N. R. F., 1er décembre*) :

Dieu n'a jamais demandé qu'on le serve librement, mais qu'on le SERVE, tout court, dans tous les cas.

C'est ce dernier point qui est capital et que M. Diem a volontairement OUBLIÉ (ou involontairement).

Que Diem n'a-t-il dit : « Vous n'entendrez plus la messe ! » Il n'aurait pas menti, mais peu de chrétiens auraient bougé.

Je maintiens que ce n'est pas par hasard qu'il a préféré dire « Dieu est parti ». Ce n'est pas, comme la pancarte du concierge, une gaucherie, c'est une supercherie.

Elle vaut la peine qu'on en discute, parce qu'elle n'est pas propre qu'à lui. L'Europe, l'Amérique et même la Russie s'entêtent à confondre trois choses :

1° Le service de Dieu, tel que Dieu l'exige d'Abraham dans la solitude et le tâtonnement, ou de Job dans les symboliques serres de Satan même ;

2° La forme impériale (Constantin) ou féodale (la religion du prince) de ce service ;

3° La forme libérale et démocratique du même service.

Dieu ne demande ni splendeurs publiques (*toute la terre est à moi, qu'ai-je besoin de vos cérémonies ?*), ni liberté sociale (*vous me servirez chez les dieux étrangers*), ni même la liberté de l'esprit (*Satan, je te livre mon serviteur Job, ses biens, sa famille, ses os et sa chair,* SEULEMENT ÉPARGNE SA VIE).

La seule chose que Dieu demande, c'est que l'homme VIVE. Aucune cause ne mérite la mort d'un homme, pas même Jérusalem (avis aux croisés !), pas même Dieu, encore moins la France ou l'Algérie. Relisez Jérémie, en particulier les chapitres 27 et 38 : *Pourquoi mourir ? N'écoutez pas ceux qui vous prêchent de ne pas être asservis. Qui passera à l'ennemi aura la vie sauve.* Et le Christ : *Qui se sert de l'épée périra par l'épée.* Et les psaumes des vêpres tous les dimanches : *Ce ne sont pas les morts qui te louent, Seigneur : garde-nous donc en vie.*

N'ont droit de mourir que les volontaires et non comme un suicide pour oublier, mais comme une maturité quand ils ont épuisé l'intensité de ce que peut l'homme : Jésus à trente-cinq ans ; Abraham à cent soixante-quinze ; Job, rassasié de jours.

Quiconque commande quoi que ce soit à qui que ce soit est un provocateur satanique que Dieu permet pour éprouver les siens. Auxdits siens de se débrouiller avec la maladie et la police, de ne s'incliner que devant la force et de n'être pas dupes. Quand la provocation est du domaine du langage (comme chez les pseudo-amis de Job), quelqu'un nourri de l'Écriture peut se défendre. Mais ceux qui la connaissent mal se font prendre au piège. Le modeste rôle d'un scribe ou d'une revue littéraire est d'éventer l'appât, d'expliquer que Dieu n'est pas parti, que s'exiler ne résout rien. Ce n'est pas une position politique.

Les chrétiens de gauche commettent les mêmes supercheries que ceux de droite quand, prêtres ouvriers, ils prétendent qu'il faut d'abord émanciper le prolétariat pour qu'il puisse entendre l'évangile. En face d'eux, le même jargon de « canailles » : vous pourrez être chrétiens quand on vous aura libérés du joug communiste. Dans les deux cas, on rêve d'un christianisme de bourgeois et de devoirs juridiques précis.

Or Dieu choisit de se révéler même (et parfois surtout) à des gens non seulement incapables de remplir des obligations juridiques, mais même des obligations morales, depuis les patriarches jusqu'à la femme de Samarie et aux dockers de Corinthe. Les mœurs viennent après la foi, comme ça peut. Les obstacles les plus sérieux (mais non insurmontables) semblent la richesse et la puissance, dont sont en fait davantage tentés les prolétaires émancipés, les gens qui vivent sous le régime du profit (le prêt à intérêt est théologiquement condamné par l'Église comme par l'Islam), les gens dont la nation est forte et impériale et colonialiste (comme sont actuellement toutes les nations à peau blanche, y compris la Russie).

Omnis homo mendax

Cette affirmation réitérée des psaumes qui l'empruntent aux prophètes et que répète saint Paul est une meilleure hypothèse de travail que celle des linguistes.

Je rêve pour la N. R. F. (qui parle de faux prophètes, assez souvent) le rôle de l'ânesse de Balaam au chapitre XXII des Nombres : qu'elle voie l'ange et se détourne à travers champs ; que, remise dans son chemin creux, elle écrase contre le mur le pied du faux prophète ; que, frappée, elle ouvre enfin la bouche : *Que t'ai-je fait ? — Tu t'es moquée de moi, si j'avais une épée, je te tuerais. — Ne suis-je pas ton ânesse si docile d'habitude ?*

Alors Balaam s'aperçut que l'Ange de Dieu se tenait sur le chemin, l'épée nue à la main, et il se prosterna. L'Ange dit : *Je suis sorti pour te résister, car tu vas sur un chemin de perdition. L'ânesse m'a vu et s'est détournée, sinon je te tuais.*

En m'excusant de persister à élargir le débat (sans pourtant croire que la littérature puisse être plus que l'ânesse).

JACQUES JAULOIN



NOTE

L'étude de Jean Guéhenno sur Jean-Jacques Rousseau que nous avons publiée dans notre numéro de novembre paraît en préface aux *Rêveries d'un Promeneur solitaire*, dans le cahier n° 61 de la BIBLIOTHÈQUE MONDIALE.

ERRATUM

Une erreur de mise en pages s'est introduite dans le dernier numéro de la *N. R. F.* P. 1065, le poème de Philippe Jaccottet : *La Raison*, aurait dû se terminer avec le cinquième vers :

On comprendra les mesures demain.

Les huit vers qui suivent constituent la fin du poème *Le Locataire* (p. 1067).

D'autre part, p. 1063, au deuxième vers, lire *l'ingénieux* et non *l'ingénieur*.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

FÊTES VOTIVES

J'ai, pour la centième fois, repris ces chemins multiples et anciens qui, à tout instant, croisent une voie romaine, ensevelie sous le gravier et délaissée par les charrois. Quel passant sûr de lui, sachant où il va et pourquoi il va, les battrait-il encore, puisqu'ils ne conduisent qu'à des hameaux abandonnés et ne découvrent que des ruines qui, depuis longtemps, ont été pillées ? Souvent, là, hésitant sur le pas des portes, j'ai été, une seconde, casqué par les ailes battantes d'un grand duc dont j'avais dérangé le diurne sommeil et qui, à la façon d'un insomnieux, s'éloignait, égaré ; à moins que je ne le surprisse, les yeux grands ouverts, espèce de chat ailé des maisons sans maître, posté sur la branche du figuier stérile qui pousse toujours sous l'escalier pour s'offrir la satisfaction d'en disloquer les marches. Tant de sentiers qui desservent ces hauts villages désertés, clos de murs dont les pierres ont dégringolé du faîte, ressemblant, devant nos pas, aux galettes sèches qui nourrissaient les Pharaons morts. Le lézard vert montre, ici ou là, sa tête héraldique, laissant apercevoir à son cou la spasmodique respiration de l'inquiétude et, derrière ses paupières à demi ouvertes, deux croissants d'or de contes et de minarets. Un pas dans sa direction, et l'animal disparaît d'un trait, comme un fer de lance dont la hampe demeurerait sur place.

Mais, le plus fréquemment, ces chemins sont coupés par de ténus barrages de fils de soie. Quel parti prendre ? Il y a longtemps que j'ai choisi celui de la tolérance en faisant un détour. Cependant, lorsque celui-ci s'avère impossible, je n'ai qu'un bref remords à saccager, puisque, étant si déserts, ces chemins ne font que raréfier les malchances de l'araignée.

Une semaine environ de mouches, de frelons et de mantes religieuses sans que son repas vienne à être brutalement interrompu, quelle provende ! Toutefois, il ne faut pas que le martinet, d'un coup de bec, emporte la guetteuse, laissant ainsi une toile désœuvrée, une maison de plus en ruines.

Que fais-je d'autre moi-même, parfois, quittant aussi ma solitude, ma maison, dans le ferme propos de rejoindre ce village vivant que j'aperçois dans le cadre de ma fenêtre et qui, aujourd'hui dimanche, commémore sa Fête votive dans une rumeur laïque : musiques éclatantes et coups de canon, cloches et hurrahs, échos que le vent, pour me tenter, apporte jusqu'à moi, à travers le pays dépeuplé. Ce village, enfin, précisément à cause de son exubérance subite, cesse, quelques heures, d'être pour moi une sorte de bourg peint par les Primitifs, cette Jérusalem céleste, muette et vide, sous le soleil méridional.

Oui, je l'avoue, j'ai du goût pour les discours et les feux d'artifice ; j'espère entrer, un jour encore, à nouveau dans une Fête de l'enfance. Je sais que la déception toujours m'y attend. Mais pourquoi le miracle ne se reproduit-il pas ? Je pars content et résolu. Là-bas, sur la place piquée de drapeaux, tendue, dans les airs, de lampes multicolores et de fleurs de papier, je vais retrouver le monde dans un état de naïveté et de fraîcheur premières. Mes joies, je les partagerai ou, plutôt, elles ne seront plus insolites. Je m'assiérai aux côtés de la jeune fille timide et belle à qui je n'ai pas osé, encore, dire... Je ne refuserai ni les décorations du tir-pipes sur le revers de mon veston, ni les tours de manèges, ni de tenter de saisir entre les dents, les mains liées dans le dos, la bague enfouie dans la farine, ni, surtout, d'écouter (cela est un peu inavouable) le paso-doble, le tango, jusqu'à ce qu'ils me fassent chavirer dans cette tristesse délicieuse qui fut l'un des fruits défendus de mon adolescence. Défendus par ceux qui avaient la charge de viriliser mon cœur.

Si je m'expliquais un peu à ce sujet ! Il est vrai que notre sensibilité cache au monde, le mieux qu'elle peut, les points où elle se sait vulnérable, défauts d'une cuirasse que de singuliers « accidents » extérieurs savent déceler et éprouver. Sainte Thérèse de Lisieux, qui, malheureusement, a la bouche

pleine de pétales de rose quand elle parle, me donne un exemple en tous points parfait de ce que je veux exprimer. Elle écrit : « Ils étaient pour moi de beaux jours, ceux où mon roi chéri [son père] — comme j'aimais l'appeler — m'emmenait avec lui à la pêche. Quelquefois j'essayais moi-même de pêcher avec ma petite ligne ; plus souvent, je préférais m'asseoir à l'écart sur l'herbe fleurie. Alors mes pensées devenaient bien profondes et, sans savoir ce que c'était que méditer, mon âme se plongeait dans une réelle oraison. J'écoutais les bruits lointains, le murmure du vent. *Parfois la musique militaire m'envoyait de la ville quelques notes indécises et « mélancolisait » doucement mon cœur. La terre me semblait un lieu d'exil et je rêvais le ciel.* »

« Mélancolisait mon cœur », voilà le mot que je n'aurais pas osé écrire, mais il s'agit bien de cela. Enfant, éloigné de la Fête, sur le chemin de la maison qu'il fallait bien à un moment réintégrer, chemin sur lequel précisément m'accompagnait une musique militaire ou celle du bal, je me serais volontiers arrêté pour pleurer. Je me suis quelquefois mis à l'écart pour ressentir davantage, avec quelle complaisance, que j'étais exilé. Non point, comme Thérèse Martin, que je rêvasse du ciel, mais je me voyais ailleurs que là où j'étais, dans un lieu inaccessible. J'aurais aimé, par exemple, être sur-le-champ transporté par les cheveux au sommet nu d'une montagne ou couché au fond d'un bateau, la tête tournée vers l'azur, à la dérive sur un lac. Je n'ai jamais su imaginer un ciel qui ne fût pas à l'image de la terre.

Aujourd'hui, je ne connais plus ces égarements, mais d'autres peines. Cette joie dont j'aurais voulu, dernièrement, reprendre le chemin, en refaisant des gestes d'enfant : manger, à deux pas de la voiture du glacier, arrêtée en bordure du trottoir, cette crème froide, extraite des tréfonds de la carriole, dans un puits en quelque sorte fermé par un couvercle de cuivre semblable aux bulbes des églises russes, crème juchée en coupoles saumon et pistache, sur un minuscule abat-voix en biscuit friable qui, à la fois, craque sous les dents et fait bouillie dans la bouche. Mes jeunes gencives souffraient de mordre à ces architectures qui ne se laissaient pas avaler toutes rondes. Il faisait chaud sur la place durant

les Fêtes votives de mon enfance, et l'hiver, que j'aimais aussi, se rappelait à moi par la gourmandise. La poussière du mail feutrait mes chaussures et cernait de noir les plis de mes socquettes blanches, atteignant les poignets de ma chemise et le col marin. Dans quel état t'es-tu mis encore...

Il fait, ce dimanche, plus frais ! Dans quel état retrouvons-nous nos Fêtes ? Ce n'est pas notre cœur, n'est-ce pas, qui s'est laissé défraîchir... La glace est devenue aqueuse. D'ailleurs, est-ce toujours le même marchand de glaces ? Sa voiture n'est plus ornementée de fruits et de bouquets, les lettres ne s'entrelacent plus dans les roses pompons. L'attelage est motorisé et propose, de plus, limonades et bières, extraites d'un coffre sans mystères. Les manèges ne sont plus habillés de pans de velours noirs cousus de strass, les chevaux ne sont plus de bois, de bois dur, de polychromie, fougueux et écervelés. Un coup d'étriers, autrefois, les domestiquait, mais où sont les étriers ? Il n'y a plus dans les foires de chevaux ténébreux. Walt Disney les a sentimentalisés, rendus attendrissants. L'Américain a déshonoré le monde animal.

Autour de cette baraque, quel spectacle mérite un tel attroupement ? Pourquoi suis-je allé y voir ? Un dégoût, une tristesse m'attendaient là, tels que je ne puis pas, pardonnez-le-moi Thérèse Martin, me servir de cette mélancolie pour rêver le ciel. Je suis blessé par tant d'irrémédiable laideur. Une petite fille — elle a douze ans — danse sur une caisse de fer illuminée, afin d'attirer autour de la loterie de son père et de sa mère ce public qui rechigne à prendre le billet roulé que, pour quatre sous, on présente dans ses rangs. Qui ne désire pas emporter chez lui cette vaisselle à fleurs, ces coussins peints, cette pendule qui sonne l'heure de Westminster, cette série de casseroles ornées de festons, cette verrerie à filets d'or, toutes ces horreurs sur lesquelles j'aimerais verser des tombereaux de sable. Dans ma jeunesse... laissez-moi dire cela encore une fois : sur les mêmes rayons, on avait assis des poupées, de soie et de dentelles vêtues, belles esclaves qui avaient chacune un nom : Hermenegilde, Gudule, Pallas et, au rayon d'en dessous, Martin l'ours premier, Martin l'ours second, etc. Le lot le plus modeste, le

prix de consolation, c'était ces pains de sucre, comme des torpilles, enveloppés du papier d'emballage bleu semblable à celui de nos cahiers.

Pauvre petit corps d'enfant, disais-je, qui n'abrite plus une enfant, qui ne l'a jamais été. La femme, déjà, est là sans que le visage ait eu le temps, ni le ventre, ni la poitrine, d'une transition. C'est une vieille petite fille, un corps sans secret qui a perdu son innocence dans le commerce. Point de visage, mais une face biffée d'une bouche monstrueusement rouge, une sorte de sexe horizontal, des cernes sous les yeux au rimmel, sur la tête un chapeau sévillan, sur tout le reste un tutu qui laisse à découvert des cuisses que le froid marbre. La mère racole, montrant avec impudeur son enfant dont elle a livré au public la destinée. Ah ! cela n'est pas supportable.

Ne me parlez pas de la musique ! Je ne vois plus le pont de danse sur lequel je me suis hasardé, jeune homme, tenant serrée contre moi la jeune beauté de l'école, ému de surprendre sous le corsage cette ligne merveilleuse qui naît entre les seins. L'orchestre, à présent, gesticule sur l'estrade. Ce n'est plus cette musique villageoise que le vent apporte et reprend, que la mémoire achève quand, vraiment, la distance l'efface par trop. Cette musique qui venait me solliciter au bord du sommeil et dans laquelle je m'endormais comme sur un oreiller de refrains. Partons...

Par les mêmes chemins ! A la périphérie du village, un vieil homme, tenant un fouet libéral, est venu faire boire, à la fontaine, deux chevaux. Ils ont soif et leurs lèvres se retroussent, découvrant des gencives dégoulinantes, qui, jusqu'à la porte de l'écurie, marqueront le sol de gouttelettes dispersées comme une menue monnaie d'eau. Ces chevaux, à l'autre bout du village, hors de la Fête, conduits par le vieillard, seuls gardiens, avec les petits animaux, de ces maisons quittées, de ces jardins que les abeilles continuent à visiter, voilà, oui, voilà ma Fête constante, sans négliger la toile de l'araignée qui, au retour, barrait à nouveau ma route et que Mme Épeire a rafistolée durant mon injustifiable absence.

GEORGES BORGEAUD

CHRONOLOGIE COURTE

J'allais sur mes trois, cinq, sept ans. Nous habitions une ville sur la frontière. A la fin de chaque semaine, nous nous rendions en visite chez ma grand-mère. La « vérandah » une sorte de serre, donnait sur la route nationale. Plantes grimpantes, plantes descendantes, bégonias partout. J'étais frappé par cette abondance de pétales roses, délicats, lustrés, qui ressemblaient à des coquillages. Je me rappelle l'odeur de la pièce, odeur de réséda, odeur de café, odeur d'ennui.

Il y avait le jardin. Aucun jardin au monde ne me sera jamais plus réel. J'y poursuivais le chien de mon grand-père, une espèce d'épagneul taché de roux, aux dents longues et luisantes. Un jour, il changea d'humeur, me fit au genou une profonde morsure. J'étais fier. Ce fut ma première cicatrice.

Le dimanche, parfois, on allait à vêpres, dans une grande église toute en briques. De rose, la brique devient noire avec le temps, et les prières, les chants, les voix, tout était noir. Nous goûtions, en rentrant, avec un grand bol de cornichons et du café. Petites rues, gros pavés. Passage à niveau, trains de marchandises, beaucoup de fumée et de suie. Et quelles attentes ! La terre était plate, à perte de vue, écrasée de patience.

Le cimetière aussi était un but de promenade dominicale. Nous traversions d'abord la Lys, sur un pont à bascule dont la charpente se voyait de loin. Puis nous marchions, nous marchions ; toute la vie, en tous lieux, nous avons beaucoup marché, ajouté les kilomètres aux kilomètres. Mais là, nous marchions très fort, très longtemps ; et je trébuchais sur les pavés, ou m'engluais dans la glaise des chemins. Le vent battait furieusement ces espaces nus ; il n'y avait d'arbres qu'autour des tombes : deux ou trois peupliers qui s'annon-

çaient à distance. Les dévotions achevées, nous n'avions plus qu'un pas à faire pour franchir la frontière, et nous revenions les poches pleines de paquets de chocolat à la crème et à la gelée de groseilles, dont nous retrouvions, en rentrant, les barres tout écrasées dans nos poches.

Ces visites à des ombres que nous n'avions pas connues, et qui n'étaient que des noms dans les conversations des grands, nous paraissaient austères. Mais, les autres jours, les visites aux personnes vivantes n'étaient pas, en somme, beaucoup plus gaies.

J'assiste, à Lille, au mariage d'un cousin. Sa femme était belle, bien en chair. Buffet, danse, dans une sorte de palais des glaces. Je croyais voir le paradis : cela ressemblait fort au paradis qu'on m'avait appris à connaître. La gratuité du buffet, en particulier, me paraissait tout à fait miraculeuse. J'étais troublé, ravi ; je n'avais jamais vu rien d'aussi beau, d'aussi admirablement concerté ; sauf quand le photographe de la grand-place avait tué sa maîtresse, au moyen d'un ingénieux dispositif placé dans son appareil (c'était le temps où les photographes s'ensevelissaient la tête sous un grand voile noir de pénitent). Quand j'y pense, tout cela se passait dans un autre monde. Ce cousin était un splendide cuirassier. Je le revois, un soir, dans une arrière-boutique, mangeant avec sa jeune femme du pain chaud : elle riant « à gorge déployée » du blâme de sa belle-mère, qui craignait pour leurs estomacs.

Il fit une pleurésie et mourut pendant une kermesse. Sa chambre donnait sur la place, sur les manèges. C'était l'août. Chaleur accablante. J'étais impressionné, parce qu'on me forçait à rester silencieux ; mais j'étais intrigué par les ballons d'oxygène, qui me rappelaient la foire toute proche.

En allant chercher un drapeau dans la fabrique où travaillait mon père, un 14 juillet, je me prends un doigt dans une porte et perds un ongle. L'ongle a repoussé, mais de travers. Je porte encore avec moi ce souvenir de mes activités patriotiques. Mais, surtout, cette puissante odeur des caves, de la toile fraîchement apprêtée, rangée en beaux cylindres, cette griserie de parfums me montait à la gorge. Encore aujourd'hui, quand je reçois un livre, je l'ouvre aussitôt pour le humer — et je retrouve ma petite enfance, et les

belles rangées de pièces de toiles dans le jour bleuté des sous-sols.

Quelquefois, le matin, mon père avait à se rendre dans quelque usine, un peu en dehors de la ville. Il m'emmenait volontiers, pour que cela fît promenade. Je l'accompagnais joyeusement, le long des chemins de scories, des murs de briques, vers un horizon de toits en dents de scie, de hautes cheminées et de gazomètres. Nous franchissions des portes de tôle, qui grinçaient. Le soleil faisait luire gaîment les débris de verre enchâssés sur le haut des murs.

A partir de là, les choses deviennent plus sombres.

Un jour, je me sauve, je franchis la « barrière » du chemin de fer ; on ne me retrouve que le soir.

Un autre jour, je me dispute sauvagement avec ma sœur, je lui tire les cheveux.

Un autre jour, j'attrape une grenouille et lui coupe les pattes.

Tout cela, s'il y avait beaucoup de petits garçons aussi méchants, devait évidemment amener une catastrophe sur le monde.

Mon frère était en pension en Belgique, chez les Frères. On se mit à parler de son retour. On parlait de cela avec des mines graves, des airs secrets, dont le sens m'échappait.

Un jour, à la fin de la matinée, mon père rentre du bureau tout soucieux : il va y avoir la guerre. Je ne comprenais pas. Ma sœur, en peu de mots, m'explique ce que c'est : on prend les hommes, et on coupe les mains aux enfants. Devant cette peinture objective, tout le monde se met à pleurer dans son potage.

Quelques jours plus tard, les hommes juchés sur leurs bicyclettes, les maisons vides... Déjà les trains ne partaient plus. On me chargea d'une boule de pain, et nous allâmes droit devant nous, à la recherche de la paix, sur une belle route innocente, pleine de soleil et de mort — moi tout petit, animé par l'aventure, content de franchir la « barrière » sans espoir de retour.

PAUL GADENNE

INFORMATIONS

On a mesuré la tête des hommes. Ce n'est pas nouveau, mais je n'ai les chiffres qu'aujourd'hui, et personne ne se les rappelle. Ils sont pourtant philosophiques. Le D^{r} Le Bon a donc jaugé le tonneau dans lequel s'ébroue l'esprit humain. Il a trouvé 143 centimètres cubes pour le gorille, 204 pour la race noire, 353 pour l'Égyptien de l'Antiquité, 472 pour le Parisien de Louis XIV et 953 pour celui d'aujourd'hui (ce qui montre combien la prise de la Bastille a fait grossir la tête des hommes). J'emprunte ces détails étonnants à M. Georges Léotard [1], qui cite ici l'*Apologie scientifique de la Foi chrétienne* de Mgr Duilhé de Saint-Projet.

Que peut avoir de commun avec la foi chrétienne la grosseur de la tête du Parisien moyen ? C'est ici que nous entrons dans la métaphysique, par la porte de la chapellerie. M. G. Delaunay, dit Mgr Duilhé, avait constaté que la pointure des chapeaux des séminaristes de Saint-Sulpice était notablement plus petite que celle des élèves de Normale Supérieure et de l'étudiant en général. De là à nier Dieu, il n'y avait plus qu'un pas. On en frémit. L'existence de Dieu a dépendu du périmètre d'une casquette en poil de lapin ! Dieu a tenu dans un béret basque ! Heureusement l'Auvergne veillait. Le crâne de l'Auvergnat (qui est déiste), mesuré par Broca lui-même, est bien plus gros que celui du Parisien. On s'en aperçut juste à temps. Une fois de plus l'Auvergne avait sauvé la France. C'est le pays de Vercingétorix.

On fit bien de s'arrêter en route. Si l'on avait mesuré le crâne de l'Esquimau (1 646 cm^{3} contre 1 585 à l'Auvergnat [2]),

1. *L'Intelligence et les Formes extérieures du Corps* (Félix Alcan).
2. Volume brut : avec l'os. Les chiffres précédents ne concernent que la cervelle. Mais les deux volumes sont généralement proportionnels.

il eût fallu adorer le dieu des Esquimaux. Il doit prêcher l'huile de foie de morue. Le résultat eût été désastreux.

On s'émerveille de vivre dans un siècle où la science décide de Dieu par l'opinion de l'hydrocéphale. Le progrès ne s'arrêtera jamais.

***

Pourrat ne nous dit pas le volume de la tête de Wronski. Mais il rappelle, dans son *Europe et Paradis*, que Balzac assurait que Wronski avait la tête la plus philosophique d'Europe. Il avait trouvé l'Absolu. Ça ne se trouve pas dans le pas d'un âne. Il avait même trouvé un épicier qui le lui avait acheté un million. De francs or ! Et ce qui prouve que cette histoire est vraie, c'est qu'on ne pourrait jamais la croire si elle n'était pas authentique. L'absolu ne s'attrape pas par l'anse et ne se met pas en cornets. Toujours est-il que cet épicier avait acheté l'absolu, qu'il y eut procès (on le disait volé), mais que l'épicier fut si content de son absolu qu'il ne voulut pas en démordre, le trouva bon et le garda pour son argent. On ne sait à qui il l'a laissé. Et la morale de cette histoire, c'est que les épiciers sont très riches.

***

Ils n'achètent plus l'absolu. Pour un million, on n'a plus que du relatif. Qu'achètent-ils donc ? De la reliure en peau humaine. On apprend à la préparer dans l'*Encyclopédie Roret*, qui est en vente chez tous les libraires (c'est le *Larousse* du petit bricoleur), par un article de M. Georges Petit dans le tome sur la reliure. Il n'est si modeste foyer qu'il n'y rôde entre le fourneau et le petit escalier de la cave quelque vieux grand-père inutile. Et on trouve au Concours Lépine des épluche-légumes étonnants. « La peau de l'homme a plus de corps que celle de la vache. » « On opère comme pour le veau. »

***

Profitant des circonstances, on agrandit le musée Bourdelle. L'agrandissant, on l'élargit. L'élargissant, on fait pression sur les terrains circumvoisins, on crée, disent les

physiciens, des zones et des épicentres. Il en résulte des glissements. Les immeubles voisins se gercent, puis se fendillent. Ensuite on entend des craquements. Ensuite les fissures s'élargissent. Une poussière fine tombe sur les meubles du salon, puis des gravats sur le piano à queue, et enfin des briques dans la soupe. Sur quoi les murs fléchissent. On évacue l'immeuble. Les carreaux se brisent. Au bout du compte, on voit le papier peint qui gondole. C'est qu'il cherche à suivre les murs qui sont en train de se jeter sur la chaussée. Et c'est ainsi que, rue Falguière, la concierge du 6 a trouvé un matin toute sa maison accumulée en petits morceaux devant sa porte. Elle a renoncé à balayer les débris de son lit Lévitan.

Les locataires erraient parmi les ruines. M. Bercier, officier de la Légion d'honneur, ex-déporté et professeur à Polytechnique, semblait, disent les journaux, « amèrement résigné » ; M. Quelvé, peintre célèbre, également décoré de la rosette, avouait « avoir pleuré de rage » ; Mme Junca, la femme du peintre, venait de payer 13 000 francs à l'employé du gaz ; M. Louvier songeait au sort des vitraux d'art qu'il fignolait depuis vingt ans. La presse assure qu'il « marchait de long en large ». Le podomètre seul pourrait dire la mesure de son affliction.

On les a envoyés dans les camps de l'abbé Pierre, sous les ponts, sous la pluie ou bien sur les trottoirs, parfois en même temps sous la pluie et sur le trottoir quand ce n'était pas incompatible. Quelquefois encore dans le brouillard. Ils y respirent un air plus frais, ils y contemplent les spectacles de Paris, qui passe pour une ville magnifique et qui est surtout chargée, disent les spécialistes, d'une espèce d'électricité, de fluide, d'on ne sait quoi de subtil et de puissant, d'alimentaire pour ainsi dire, qui est le vrai ferment du génie, la nourriture des grands esprits, le pain de l'artiste en quelque sorte.

Ils rêvent d'aller au Canada. La chanson dit qu'on y trouve une cabane, la botanique qu'il y a des pommes. Mais Robert Manuel, qui en revient, n'y a trouvé que des pharmacies.

ALEXANDRE VIALATTE

TEXTES

MICHEL-ANGE

Michel-Ange ne connaît pas le monde, mais du monde l'être humain seulement, ou plus exactement le mâle. C'est un fait évident et dont il faut saisir jusqu'au fond la signification. Ce qu'il y a de créateur en lui naît d'une émotion passionnée et se manifeste avec une puissance plastique si prodigieuse qu'il est impossible de lui trouver un nom. Son œuvre n'offre presque rien qui rappelle l'aspect extérieur du monde. Ni ciel, ni paysage, pour la végétation le cœur n'y est pas (ah, les deux arbres de son *Déluge* !), tout cela est sentimental : surtout pas de sentimentalité, pas de mensonges ! Rien que la force et le mâle. Le monde de Michel-Ange est fait de mâles. Et quels mâles ! Du jeune David combattant au mâle par excellence, Moïse, esprit créateur et volonté de puissance !

Rien que des hommes, comme s'il n'existait qu'eux, comme s'il n'existait pas de femmes ; il n'a pas d'yeux ni de cœur pour elles, l'enragé figureur d'hommes ! La femme est sentimentalité, mensonge. L'Art, voilà ma femme, dit Michel-Ange, et dans son univers il n'y a pas de femmes. Ici et là, cependant, quelques apparitions féminines réussies, singulières et merveilleuses. Et je ne songe pas au fait que toutes ses femmes réfléchissent et méditent (à l'exception de son Ève, qui est sensuelle et sans mystère, et Dieu le Père par contre assez dubitatif au moment qu'il la crée), je ne songe pas non plus à sa

Pietà. La *Pietà* est un miracle de beauté et peut-être dans l'art le plus beau groupe qui existe. Si poignante soit-elle, que signifie la Beauté pour Michel-Ange ? Cette Marie est belle, mais pleine de sentiment, pleine de tristesse, comme les Madones des autres. Tout cela était bon quand il était jeune, bon une fois et jamais plus. Non, je songe aux femmes pareilles à des athlètes, à la *Sibylle*, à la *Pythie*, je songe à l'*Aurore*, à la *Léda* figurée même dans l'acte d'amour. Mais il y a bien plus ici que l'acte d'amour, et les femmes n'existent pas ici en tant que femmes comme les hommes en tant qu'hommes, ce ne sont pas des individus, ce sont de puissants symboles du destin, lourds d'idées, et qui émergent d'un rêve.

Car, chez Michel-Ange, quelque chose d'un rêve enveloppe étrangement les membres et les corps les plus durcis par la volonté, ce qui donne à sa sculpture un effet pictural. On n'insiste en général que sur le côté sculptural de sa peinture, alors qu'en fait le côté pictural de sa sculpture est beaucoup plus à remarquer. Michel-Ange est sans aucun doute le sculpteur pour lequel il voulait être uniquement tenu ; il pouvait non seulement aborder la peinture avec tous ses moyens de sculpteur, mais encore le peintre était déjà présent au départ, dans son architecture, et surtout dans sa sculpture.

Le peintre Michel-Ange, par l'œil de qui le sculpteur Michel-Ange regarde, nous le trouvons partout (d'où la rondeur pleine de presque toutes ses sculptures, comme d'un art de surface qui exigerait d'être vu d'un seul point de vue ; et malgré l'absence de la couleur et du regard, elles expriment l'âme de la manière caractéristique dont seule est capable la peinture), mais l'œil du peintre Michel-Ange, tout grand ouvert pourtant, on le dirait en même temps fermé. Aucune autre sculpture ne possède, autant que la sienne, quelque chose de pictural qui participe du songe. Cette vie puissante et magni-

fique n'est en fait qu'un songe. En dehors de toute sentimentalité, Michel-Ange élève au pinacle la force de l'homme, mais c'est en dehors aussi de toute joie dans la force et de toute joie dans la vie. Partout ses personnages, encore entravés, mais sans plainte et presque hostiles, portent le poids des idées et des songes ; ils semblent vouloir faire retour à l'informe, à l'éternel, à la vérité, et dans la pesanteur du sommeil on dirait qu'ils remontent à leur véritable origine et à leur essence ? Car ce moi avec ce corps, cette chose là-devant qui confronte mon être intérieur, ce serait ma réalité ? Non et non, mais en tout point mensonge et tricherie, et fantasmes du sentiment.

Qui comprend et vit cette vérité a brisé le sceau de Michel-Ange et le mystère qui le rend unique. Son œuvre révèle un homme dont la nature est singulière, saisissante, grandiose, fantastique, un homme pour qui l'homme à lui seul exprime la réalité de l'univers tout entier, et pour qui finalement cette réalité de l'homme ne résiste pas davantage, en tant que vraie réalité. Michel-Ange est un homme qui vit au principe même de l'éternité et possède dans la révolte l'acharnement d'un démon. Il crée des hommes et encore des hommes, mais nullement une galerie de caractères différents. Les conceptions et les distinctions communément acceptées ne l'intéressent pas. La tradition dans l'art, comme les sujets traditionnels le laissent froid. La conception courante de la religion et le code moral de la société ne font guère plus obstacle à Michel-Ange qu'à son frère en esprit, l'ennemi des Philistins, le Samson Rembrandt ; tous deux, Michel-Ange et Rembrandt, jouaient leur propre jeu ; ils ont démontré quelle audace on peut et doit se permettre à l'égard des hommes sans pour autant faire violence à l'art ; ils nous ont enseigné avec quelle farouche indépendance il faut se tenir à l'écart de l'élégance et de l'idéal convenus, et

du goût du grand public, comme de l'académisme, si l'on veut atteindre au pur et suprême sommet de l'esprit. Tous deux ont pris un nouveau départ, ils ont puisé dans la pureté originelle de leur être ; ils avancent solitaires sur la route, comme si leur art avait d'autres racines que l'art des autres artistes. Tout ce que les autres ont réussi se trouve chez eux *dépassé*, et il s'y ajoute le fait qu'ils sont les hommes qu'ils sont ! Michel-Ange ne ressent pas davantage la différence entre les époques de l'histoire. Qu'ils appartiennent à l'antiquité ou à son propre temps, apôtres, prophètes, dieux d'Hellas ou de Judée, ses hommes sont tous hommes, et adolescents ses adolescents. Il est significatif que l'on ignore si le jeune homme du *Bargello* de Florence représente Apollon ou David. On sait bien entendu que le *Christ* du *Jugement dernier* doit représenter le Christ, mais il pourrait aussi bien être un Apollon lançant la foudre ; il n'est en réalité ni Apollon ni Christ. Quant à Moïse, ses cornes lui viennent-elles du dieu Pan, ou d'un contresens aux 34e et 29e versets de l'*Exode* ? Les hommes sont hommes par la force génératrice qui crée les hommes, les fait égaux. Avec son absolue maîtrise, Michel-Ange présente les corps puissants dans tout le pathétique du mouvement, dans toute la gamme et les expressions possibles du mouvement — il suffit de voir la fidélité naturaliste des gestes et des attitudes, on y apprend les lois de l'anatomie. Aucun autre artiste n'est aussi grand anatomiste, dans la peinture comme dans la sculpture. Le sculpteur se trahit dans la peinture de Michel-Ange. A l'origine, il était sculpteur — il fut un temps où les sculpteurs étaient des anges obligés de collaborer à la création des hommes, mais, à Michel-Ange, Dieu jadis avait dit : « Tu ferais presque aussi bien que moi si tu ne mettais tant de violence et de frénésie à vouloir trop bien réussir. Tu me ruines à gaspiller tant d'argile et c'est pourquoi je vais te mettre à la peinture. Tu peux toujours faire

l'entêté. Je chargerai mon ambassadeur Jules II de te forcer à peindre. Il est aussi têtu que toi et moi. » Michel-Ange fut obligé de peindre et devint peintre selon la volonté de Dieu ; mais sans jamais abandonner la sculpture, l'anatomie, ni son entêtement ; d'où la peinture de ses nus ; pour inventer, pour trouver la forme de ses poses compliquées, l'utilisation du corps à l'état de nu lui est aussi naturelle qu'indispensable. Tous les corps nus. L'homme nu, c'est l'homme, l'homme doit être dévêtu de tout ce qui le distingue. Et tel est son Christ du *Jugement dernier* — ni Christ ni Apollon, mais chef d'orchestre frénétique et nu au sein d'un orchestre nu frénétique ! Seule Marie, sa pauvre mère, aux côtés de son fils qui a jeté sa céleste baguette et dirige d'une main furieuse, seule Marie ne participe pas au spectacle, tant elle est assise angoissée, embarrassée, gênée d'être seule à porter des vêtements au rebours de la mode de toute la société. Peut-être tous ces oripeaux lui sont-ils aussi insupportables que le terrible vacarme des timbales...

Michel-Ange ne se laisse pas influencer par des types de son temps ni de son pays. Il ne s'intéresse pas au portrait et n'en fait pas : Laurent et Julien de Médicis sont plutôt le portrait du héros idéal. Dans ses hommes sans nombre, il n'a pas figuré les hommes, mais uniquement la force qui est l'apanage *de* l'homme tel que lui-même ressent son caractère propre. La force de ses hommes est toujours sa force à lui, la puissance splendide de son être intérieur ; elle révèle la grandeur de son moi, sa personnalité, ses pensées de lumière, et cependant n'éclate jamais dans la joie des victoires et des accomplissements : sa force l'inquiète et le torture, le remplit de douleur, de colère, de révolte. Aucune œuvre qui ne mette à jour, par contre-coup, le caractère de l'homme Michel-Ange. En chacune résonne, et nous est imposé, le fonds même d'une nature et d'un destin où le tragique est inné. Vie

humaine soumise à des forces démoniaques, marquée de la plus farouche révolte, vie solitaire et grave. Sous le plus joyeux et le plus noble climat, dans le délire enivrant du printemps de la Renaissance, Michel-Ange renonce à toutes les jouissances et, « solitaire comme le bourreau », mène une vie solitaire au cœur de la nuit : « La nuit me tient lieu de jour. » Visage piétiné sur son portrait par lui-même, vie secrète impénétrable, vie sans amour mais combien irritable, misère de ses rapports avec autrui ! Il n'a pas pu former un seul élève (« Combien de sots ai-je fait ! ») ; mais qui donc aurait pu être l'élève de ce Terrible ?

Seul rayonne, dans la profondeur épaisse de la nuit, le brasier de son amour — qu'est-ce donc qui rend sa vie si déchirée, si terrible et si révoltée ? Si près de la réalité divine qu'il est assurément sans raillerie et sans haine ; il aime Dieu, il faut qu'il proclame Dieu, et sa fierté n'a rien à voir avec l'orgueil qui mène à la déchéance ; pourtant c'est comme un damné que lui, le béni, oppose à la vérité divine le rêve humain et sa *force* titanique, le terrible et splendide mirage mensonger que nous appelons notre moi et notre univers, car il est le mensonge de Dieu dans l'homme ! Il aime l'un et l'autre, Dieu et le monde, l'éternelle vérité de Dieu et le mensonge abyssal de Dieu. Aussi se révolte-t-il avec Dieu contre Dieu, et c'est le grandiose déchirement de son âme qui nous déchire en retour.

CONSTANTIN BRUNNER

(*Traduit par* Léo Sontag *et* Dominique Aury)

Le philosophe allemand CONSTANTIN BRUNNER naquit en 1862, à Altona, près de Hambourg, et mourut en exil à La Haye, en 1936. Ses œuvres principales parurent en Allemagne aux éditions Kiepenheuer (cf. bibliographie *N. N. R. F.*, nº 15, mars 1954, suite au texte : *Le Christ et Maître Eckhart*).

L'essai que nous publions fait partie de ses œuvres posthumes *Kunst Philosophie Mystik : Unser Character* (Humanitas Verlag, Zurich, 1940).

Imp. CRÉTÉ, Corbeil-Essonnes - Nº d'édition 5087 - Dépôt légal : 1er trim. 1956.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE
NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

LE DUALISME DES ONDES ET DES CORPUSCULES DANS L'ŒUVRE D'ALBERT EINSTEIN

Ce que je voudrais faire pour évoquer une dernière fois cette haute figure de la science contemporaine, c'est détacher de l'ensemble de l'œuvre d'Einstein une partie qui n'est pas la plus connue du grand public, mais qui porte sur un des problèmes les plus importants de la Physique du xxe siècle, problème qui a été et qui reste encore une des grandes énigmes de la science : le dualisme dans le monde physique des ondes et des corpuscules.

Si je me suis décidé à exposer ici cet aspect particulier de l'œuvre d'Einstein, c'est parce qu'il a toujours attiré particulièrement mon attention et qu'il a été naguère à l'origine de mes propres recherches. Il m'arrivera donc, au cours de cet exposé, d'abandonner le ton impersonnel et de rappeler des travaux ou des souvenirs personnels. J'espère que le lecteur m'en excusera en remarquant que cela m'a permis de donner à un exposé nécessairement fort abstrait une allure un peu plus

vivante et, en puisant dans ma mémoire et en rassemblant des textes épars, d'apporter une contribution plus intéressante à l'histoire du problème qui a constitué la plus grande crise de la Physique de notre temps.

Avant de parler des mémorables travaux d'Einstein sur l'effet photoélectrique et les quanta de lumière, il est nécessaire de rappeler rapidement pour quelles raisons les propriétés de la lumière avaient été interprétées alternativement au cours des siècles précédents par des hypothèses corpusculaires et par des hypothèses ondulatoires.

L'idée que la lumière est constituée de grains en mouvement rapide avait été familière aux penseurs de l'Antiquité, pour lesquels les hypothèses du type atomique avaient toujours possédé un grand attrait. N'était-il pas d'ailleurs bien naturel de concevoir une source lumineuse comme projetant autour d'elle en tous sens des corpuscules qui, une fois émis, se déplaceraient en ligne droite dans le vide et les milieux homogènes, leurs trajectoires rectilignes matérialisant alors l'idée de « rayon de lumière » qu'imposait l'observation la plus superficielle ? Pouvait-on éviter de comparer la réflexion de la lumière sur un miroir au rebondissement élastique de corpuscules sur un obstacle ? Presque instinctivement, ces images s'imposèrent à l'esprit de ceux qui, pendant de longs siècles, observèrent constamment autour d'eux les phénomènes de l'optique sans savoir en faire une étude méthodique et véritablement scientifique.

C'est au XVIIe siècle, au moment où toutes les branches de la science moderne commençaient à se développer, que débuta l'étude scientifique de la Lumière. Entre 1620 et 1670, les découvertes s'accumulèrent : découverte des lois quantitatives de la réflexion et de la réfraction par Snell et par Descartes, observation de la

double réfraction du spath d'Islande par Bartholin, première description de certains phénomènes de diffraction par Grimaldi, découverte par Newton de la décomposition spectrale de la lumière blanche par le prisme et des anneaux colorés des lames minces... Tous ces remarquables progrès des connaissances scientifiques sur la lumière ne pouvaient pas ne pas donner naissance à un grand mouvement d'idées. Aussi ne doit-on pas s'étonner qu'aient paru, dans le demi-siècle qui suivit, deux ouvrages fondamentaux qui sont restés classiques dans l'histoire de l'optique : le *Traité de la Lumière*, de Christian Huyghens, et le *Traité d'optique*, d'Isaac Newton.

Dans ces deux livres que, malgré tous les progrès effectués par la science depuis deux siècles, on ne saurait relire aujourd'hui sans le plus vif intérêt et la plus grande admiration, on voit pour la première fois s'opposer d'une façon nette l'hypothèse des ondes lumineuses et celle des corpuscules de lumière. Huyghens, esprit d'une remarquable clarté, auteur de grandes découvertes théoriques et pratiques dans le domaine de la Mécanique, développe, sous une forme géométrique qui est restée classique, l'idée que la lumière est formée d'ondes en propagation dans un milieu subtil, l'éther, qui imprégnerait tous les corps matériels et qui remplirait ce que nous appelons le vide. Par des raisonnements qui figurent encore aujourd'hui dans nos traités de Physique, il en tire les lois de la réflexion et de la réfraction, la description de la propagation de la lumière dans les milieux anisotropes et l'interprétation de la double réfraction dans les cristaux comme le spath. Cette œuvre remarquable, peut-être mal comprise de ses contemporains, restait incomplète sur des points importants puisque, par exemple, elle n'expliquait pas clairement la propagation rectiligne de la lumière dans les milieux isotropes sous forme de rayons, mais elle

constituait la pierre d'attente sur laquelle allait s'appuyer, un siècle et demi plus tard, l'œuvre géniale de Fresnel.

Quant au livre de Newton, un peu postérieur en date, il est assez différent. S'il contient de pénétrantes et minutieuses analyses des découvertes expérimentales de son auteur, il ne se prononce pas très nettement sur la nature de la lumière, mais on sent, en le lisant, que Newton penche vers la conception granulaire de la lumière, et que pour lui un rayon lumineux est essentiellement la trajectoire d'un corpuscule. Mais l'esprit puissant de Newton ne pouvait pas ne pas apercevoir que le phénomène de la coloration des lames minces qu'il avait découvert et qui porte son nom (les anneaux de Newton) impliquait l'existence dans la lumière d'un élément de périodicité dont l'image simpliste des corpuscules de lumière indépendants ne pouvait rendre compte. C'est pourquoi, dans son *Traité de la Lumière*, Newton a esquissé cette remarquable « Théorie des Accès » d'après laquelle les corpuscules de lumière seraient accompagnés, au moins dans leur passage à travers la matière, par des ondulations qui réagiraient sur leur mouvement et les feraient passer périodiquement par des accès de facile transmission et des accès de facile réflexion : l'espace parcouru par le corpuscule entre deux accès de même nature permettait à Newton de définir une « longueur d'accès » qui était étroitement apparentée à ce que Fresnel devait plus tard appeler la « longueur d'onde » d'une lumière monochromatique. Ainsi le savant génial qui avait découvert l'analyse infinitésimale et la gravitation universelle était parvenu à concevoir une théorie mixte de la lumière où, tout en conservant l'idée de grains de lumière décrivant des trajectoires, on lui associait l'idée d'une onde en propagation qui accompagnerait le mouvement des corpuscules et serait capable de

réagir sur lui. Admirable idée, véritable préfiguration de la future Mécanique ondulatoire, mais qui, venue prématurément dans l'histoire de la science, ne fut pas développée et tomba dans l'oubli.

Le XVIIIe siècle n'a guère contribué aux progrès de l'optique, ni du côté des connaissances expérimentales, ni du côté des interprétations théoriques. Mais le début du XIXe siècle a été marqué par la découverte de nombreux phénomènes nouveaux (les interférences par Young, la polarisation par Malus, etc.) et par le fulgurant succès de la théorie ondulatoire de la lumière. On sait que ce succès reste pour toujours attaché au grand nom de notre compatriote Augustin Fresnel. La carrière scientifique de Fresnel, émaillée d'incidents divers, sa grandiose œuvre scientifique ont été trop souvent évoquées pour qu'il soit utile d'y insister ici. Rappelons en deux mots que Fresnel, reprenant les idées de Huyghens avec l'aide de moyens mathématiques beaucoup plus étendus que ceux dont disposait cent cinquante ans auparavant son précurseur hollandais, a montré comment la conception des ondulations lumineuses permet d'expliquer non seulement la propagation rectiligne de la lumière, mais tout l'ensemble des phénomènes d'interférences et de diffraction, jusque dans leurs aspects les plus inattendus. Rappelons aussi que, dans la deuxième partie de son œuvre, Fresnel, introduisant l'hypothèse nouvelle de la transversalité des vibrations lumineuses pour traduire l'existence de la polarisation, a pu développer, d'une manière beaucoup plus approfondie que n'avait pu le faire Huyghens, la théorie de la propagation de la lumière dans les milieux anisotropes et constituer ainsi cette admirable optique cristalline que l'on trouve exposée, presque sans modification, dans nos traités les plus modernes. Les succès accumulés de la théorie ondulatoire, la façon dont elle a permis de prévoir dans tous leurs détails les phéno-

mènes les plus fins de l'optique physique, la confirmation apportée vers 1850 à la théorie des ondes par les mesures comparatives des vitesses de propagation de la lumière dans l'air et dans les milieux réfringents assurèrent aux conceptions de Fresnel une victoire qui parut définitive. Un peu plus tard vint Maxwell qui, en considérant les radiations lumineuses comme des perturbations électromagnétiques ondulatoires appartenant à un petit intervalle de longueur d'onde, fit entrer toute l'optique comme un chapitre particulier dans le vaste ensemble de la théorie électromagnétique.

Sans entrer dans le détail de tous ces beaux développements de la Physique théorique du siècle dernier, cherchons à faire le point de la vision du monde physique qui en résultait. Tout d'abord, toute idée de « grain » se trouvait expulsée de la théorie de la Lumière : celle-ci prenait la forme d'une «théorie du champ», où le rayonnement était représenté par une répartition continue dans l'espace de grandeurs évoluant continûment au cours du temps sans qu'il fût possible de distinguer, dans les domaines spatiaux au sein desquels évoluait le champ lumineux, de très petites régions singulières où le champ serait très fortement concentré et qui fourniraient une image du type corpusculaire. Ce caractère à la fois continu et ondulatoire de la lumière se trouvait prendre une forme très précise dans la théorie de Maxwell, où le champ lumineux venait se confondre avec un certain type de champ électromagnétique.

L'antagonisme des conceptions de corpuscules et d'onde, de grain et de champ, entre lesquelles s'étaient partagées les préférences des physiciens antérieurs, était-il résolu au définitif profit des ondes et des champs ? La profonde pensée de Newton envisageant la nécessité de conserver le dualisme des ondes et des corpuscules et d'en opérer une synthèse était-elle donc périmée ? On pouvait le croire si l'on attachait uniquement son

attention sur l'Optique et la théorie des rayonnements. Mais déjà les « grains » prenaient leur revanche dans un autre domaine. Car, au moment même où la continuité et la notion de champ l'emportaient pour la représentation du rayonnement, le caractère atomique de la matière et de l'électricité s'imposait aux physiciens et l'existence de ces petits grains d'électricité que nous appelons « électrons » leur devenait familière. Il fallait donc reconstruire la théorie électromagnétique en y introduisant la matière sous la forme de petites « sources » du champ ayant un aspect corpusculaire. C'est ce que firent H. A. Lorentz et ses continuateurs : dans leurs théories, on voyait reparaître la dualité des ondes et des corpuscules, des grains et des champs, mais pour ainsi dire dans des domaines séparés. La continuité semblait régner dans le domaine du champ électromagnétique et du rayonnement, tandis que la discontinuité granulaire s'introduisait, par ailleurs et assez arbitrairement, pour représenter l'existence certaine des sources quasi ponctuelles du champ électromagnétique liées à la matière électrisée. Cette dissymétrie donnait à la doctrine de Lorentz sur les électrons quelque chose qui n'était pas satisfaisant, malgré la beauté du formalisme et le succès remarquable de certaines des prévisions obtenues. Si la dualité des ondes et des corpuscules paraissait expulsée depuis Fresnel de la théorie de la lumière par suite du triomphe de la conception exclusivement ondulatoire, on ne pouvait pas dire qu'il en était de même dans l'ensemble de notre représentation du monde physique.

D'ailleurs, pour ceux qui connaissaient bien l'histoire des sciences, il y avait une autre raison, un peu oubliée sans doute, de penser qu'il existait une liaison cachée entre les concepts d'onde et de corpuscule dont ne rendait pas compte la Physique de 1900. Je fais allusion ici à cette belle théorie de Mécanique analytique qui fut

développée, il y a quelque cent vingt ans, par Hamilton et par Jacobi, et qui fait correspondre à un ensemble de mouvements de corpuscules dans un champ de force donnée la propagation d'une onde dans cette région de l'espace à l'approximation de l'Optique géométrique. Cette saisissante image permettait d'identifier les trajectoires des corpuscules associés à l'onde aux « rayons » de cette onde définis par l'optique géométrique comme les courbes orthogonales aux surfaces d'égale phase. Ainsi était apparue une correspondance d'une nature très profonde, quoique limitée, il est vrai, au domaine de validité de l'optique géométrique, entre le mouvement d'un corpuscule et la propagation d'une onde, et je pense que l'importance du lien ainsi établi ne saurait être surestimée... Mais, à l'époque où écrivaient Hamilton et Jacobi, et dans la période qui suivit, aucun sens physique précis n'avait été donné à cette représentation et l'onde introduite par leur théorie avait été considérée comme une onde fictive, simple artifice mathématique permettant de se représenter simultanément tout un ensemble de trajectoires possibles. La précieuse indication que le formalisme d'Hamilton-Jacobi pouvait fournir sur la véritable nature du dualisme onde-corpuscule avait été méconnue par les savants du XIXe siècle, habitués, nous l'avons vu plus haut, à employer dans des domaines séparés les notions d'onde et de corpuscule.

Mais bientôt, dans le domaine même du rayonnement d'où il paraissait exclu à jamais, cet étrange dualisme allait réapparaître sous une forme aussi inattendue qu'inquiétante pour les théoriciens.

***

1905 ! Pendant cette année cruciale dans l'histoire de la Physique, par un double coup de maître dont il n'existe sans doute pas d'autre exemple dans l'histoire

de la Science, Albert Einstein, alors jeune employé de vingt-six ans à l'Office des Brevets de Berne, introduit coup sur coup dans la théorie physique deux idées fondamentales qui vont entièrement changer le cours de son évolution : celle de la Relativité de l'espace et du temps et celle des quanta de lumière. Je n'insisterai pas ici sur la théorie de la Relativité et sur ses prodigieuses conséquences, car je veux concentrer toute mon attention sur les parties de l'œuvre d'Einstein qui ont trait directement au dualisme des ondes et des corpuscules.

En 1887, Hertz avait découvert l'effet photoélectrique, remarquable phénomène consistant essentiellement dans l'expulsion d'un électron par un métal lorsque celui-ci est frappé par un rayonnement. Les lois empiriques de ce phénomène font intervenir d'une façon déterminante la fréquence du rayonnement incident, qui se trouve ainsi jouer dans cette affaire un rôle inattendu que les idées alors régnantes sur la nature de la lumière et les interactions entre la matière et le rayonnement étaient totalement incapables d'expliquer. Pendant plus de quinze ans, les physiciens avaient dû, sans d'ailleurs, semble-t-il, s'en préoccuper beaucoup, se contenter de constater cette difficulté sans la résoudre.

Mais pendant ces quinze années un événement inattendu s'était produit dans l'évolution de la Physique théorique. Le problème du « rayonnement noir » préoccupait alors les physiciens : la loi expérimentale donnant la répartition spectrale de l'énergie dans le rayonnement en équilibre thermique avec la matière avait une forme que les conceptions théoriques de l'époque ne permettaient pas d'interpréter. Pour sortir de cette situation difficile, Max Planck avait, en 1900, essayé d'un remède héroïque ; il avait introduit dans la théorie du rayonnement noir un élément tout nouveau, tout à

fait inconnu de la Physique classique : le « quantum d'action », c'est-à-dire la constante h qui porte son nom. En supposant qu'il existe dans la matière des électrons susceptibles d'osciller harmoniquement avec une fréquence ν autour d'une position d'équilibre, Planck admet que ces électrons ne peuvent donner ou emprunter de l'énergie aux composantes du rayonnement ambiant, avec lesquelles ils sont en résonance, que sous la forme de quantités finies égales à $h\nu$: en d'autres termes, le rayonnement ne peut échanger de l'énergie avec les oscillateurs électroniques de même fréquence que sous la forme de grains de valeur $h\nu$. Moyennant cette supposition hardie, Planck parvient à retrouver très exactement la loi empirique du rayonnement noir, pierre d'achoppement des théories antérieures. Mais ce brillant succès avait des aspects inquiétants : admettre que l'énergie radiante ne peut être émise et absorbée que par grains, n'est-ce pas implicitement reconnaître que, dans une onde lumineuse, l'énergie n'est pas répandue d'une façon continue, mais qu'elle est concentrée sous forme de grains, de corpuscules de lumière ? Planck reculait devant une conséquence aussi révolutionnaire de ses propres idées et, craignant qu'elle ne remette en question la structure ondulatoire de la lumière qui paraissait si parfaitement décrite par les théories de Fresnel et de Maxwell, il cherchait à l'éviter à l'aide de conceptions assez bâtardes.

Albert Einstein avait alors l'ardeur de la jeunesse et ne se laissa pas arrêter par de tels scrupules. Hardiment, dans son mémoire de 1905, il postule que, dans tout rayonnement de fréquence ν, l'énergie est concentrée localement sous forme de grains de contenu énergétique égal à $h\nu$. Il leur donne alors le nom de « quanta de lumière », qui fut plus tard remplacé, vous le savez, par celui de « photon ». Analysant alors de la façon la plus simple, à l'aide de cette audacieuse hypothèse,

l'échange d'énergie entre lumière et électron qui se produit dans l'effet photoélectrique, Einstein en déduit, par un raisonnement qui peut tenir en deux lignes, la loi fondamentale de ce phénomène, cette loi qui, malgré sa simplicité, avait jusque-là défié les efforts de tous les théoriciens. Cette extraordinaire réussite, que seule l'hypothèse des quanta de lumière avait rendue possible, réinstallait les corpuscules dans la structure de la lumière et posait à nouveau, sous une forme particulièrement aiguë et peu compréhensible, la question du dualisme des ondes et des corpuscules. Comme il ne pouvait être question d'abandonner la théorie ondulatoire de la lumière après le succès des idées de Fresnel et de Maxwell et après les interprétations si minutieusement contrôlées qu'elle seule avait pu fournir de tout l'ensemble des phénomènes de l'Optique physique, il fallait donc en revenir de quelque manière à une théorie synthétique réunissant ondes et corpuscules et sans doute un peu analogue à la théorie des Accès de Newton. Remettant tout en question quant à la nature de la lumière, le génial petit mémoire d'Einstein était comme un coup de tonnerre dans un ciel presque serein, et la crise qu'il a ouverte, un demi-siècle plus tard, n'est pas terminée. L'importance de la révolution qu'Einstein introduisait ainsi en Physique théorique ne le cédait en rien à celle qu'allait accomplir quelques mois plus tard son premier grand mémoire sur la Relativité. Les juges scientifiques de Stockholm ne s'y sont pas trompés, eux qui décernèrent, en 1922, le prix Nobel de Physique à Albert Einstein, non pas pour avoir découvert la théorie de la Relativité, mais pour avoir su interpréter la loi de l'effet photoélectrique.

Dans les dix années qui suivirent 1905, tout en publiant de nombreuses autres recherches sur la Relativité, les fluctuations et le mouvement brownien, Einstein est revenu plusieurs fois, dans de courts

mémoires toujours d'une portée très profonde, sur la question des quanta de lumière. En étudiant l'équilibre thermique des molécules d'un gaz et du rayonnement noir dans une enceinte à température uniforme, il a montré que les photons d'énergie $h\nu$ doivent posséder une quantité de mouvement $\frac{h\nu}{c}$ (c étant la vitesse de la lumière dans le vide) et qu'un atome qui émet un photon subit un effet de recul. Cette analyse et d'autres analogues, sur lesquelles, quelques années plus tard, je devais beaucoup réfléchir, montre le lien étroit et profond qui existe entre les deux grandes découvertes d'Einstein : la Relativité et les quanta de lumière. Sans les idées de la théorie de la Relativité et, en particulier, sans la loi relativiste de la composition des vitesses et les formules de la Dynamique correspondante, il serait impossible de comprendre les propriétés des quanta de lumière. Le photon ne pouvait trouver sa place que dans une Physique relativiste.

Un autre résultat, fort curieux, établi par Einstein, est relatif aux fluctuations d'énergie dans le rayonnement noir. Admettant, conformément à l'expérience, que la densité moyenne de l'énergie est donnée par la formule de Planck et appliquant la formule générale qui, d'après la thermodynamique statistique, doit donner les fluctuations autour de cette densité moyenne, il montre que leur expression se divise en deux termes, dont l'un traduit la structure corpusculaire du rayonnement, tandis que l'autre reflète sa nature ondulatoire. Résultat remarquable où se manifeste d'une manière frappante le dualisme des ondes et des corpuscules en ce qui concerne le rayonnement et qui devait aussi faire bientôt l'objet de mes méditations.

Mais les idées d'Einstein sur les quanta de lumière, malgré leur succès pour l'interprétation de l'effet photoélectrique et malgré les recoupements qui permettaient

de les étayer, n'avaient pas été sans soulever de vives protestations. Des savants illustres tels que Lorentz et Planck lui-même, l'inventeur des quanta, ne pouvaient se résoudre à modifier les idées fondamentales de la théorie ondulatoire et électromagnétique de la lumière et ils multipliaient les objections. Ils n'avaient point de peine à montrer, sur des exemples divers, combien il était difficile de concilier la conception des ondulations lumineuses avec celle des grains de lumière, l'explication ondulatoire si bien vérifiée des phénomènes d'interférences et de diffraction avec l'interprétation einsteinienne de l'effet photoélectrique. Les difficultés qu'ils signalaient étaient très réelles, mais elles ne faisaient que souligner l'importance de la crise qui se manifestait dans la théorie de la lumière sans en apporter la solution. Les interférences et la diffraction existent, mais l'effet photoélectrique, lui aussi, existe : allait-on être obligé, pour la première fois dans l'histoire de la Physique, de renoncer à donner une interprétation rationnelle unique de tous les phénomènes de l'Optique ou parviendrait-on finalement à trouver un point de vue synthétique impérieusement réclamé par notre besoin de comprendre ?

Cependant Einstein répondait aux critiques en défendant avec beaucoup de force et de finesse ses idées sur les quanta de lumière. En préparant cette notice, j'ai relu l'article qu'il publia dans la *Physikalische Zeitschrift*, en 1909, sous le titre : « Exposé des idées actuelles sur la théorie de la lumière. » Ce remarquable exposé est encore bien instructif à relire aujourd'hui et je voudrais en citer ici quelques passages. Insistant sur le lien profond, que j'ai déjà signalé plus haut, existant entre la conception des grains de lumière et les idées de base de la théorie de la Relativité, il rappelle que celle-ci conduit à nier l'existence de l'éther et ajoute : « Cela veut dire que l'on ne peut arriver à quelque chose de satisfaisant

que si l'on renonce à l'idée d'éther, le champ électromagnétique constituant la lumière n'apparaissant plus comme l'état d'un milieu hypothétique, *mais comme une construction* sui generis *sortant de la source et analogue à une émission*[1]. » Introduisant des considérations relativistes, Einstein montre que l'émission doit s'accompagner d'une variation de la masse de la source, et il en conclut : « La théorie de la Relativité a donc à ce point changé nos idées sur la lumière qu'elle ne nous apparaît plus comme l'ondulation d'un milieu, mais comme quelque chose qui est emprunté à la matière même du corps émissif, ce qui nous rapproche de la théorie corpusculaire de la lumière. » Puis il développe les raisons qui lui paraissent militer en faveur de l'existence des quanta de lumière : il cite notamment le fait que, lorsqu'un électron, en venant frapper une anticathode, produit l'émission d'un rayonnement X, ce rayonnement est capable de produire dans la matière, à une certaine distance de l'anticathode, la mise en mouvement d'un électron secondaire, comme si l'énergie perdue sous forme de radiation par le premier électron s'était transportée en bloc, comme un corpuscule, depuis ce premier électron jusqu'au second. Il fait alors une remarque dont on ne saurait surestimer l'intérêt en écrivant : « (Dans la théorie électromagnétique), le phénomène élémentaire de l'émission lumineuse a un caractère irréversible, ce qui est, je crois, faux. A ce point de vue, la théorie (corpusculaire) de Newton doit s'approcher davantage de la vérité parce que l'énergie d'une particule lumineuse ne s'épanouit pas indéfiniment dans l'espace, mais peut se retrouver tout entière disponible là où elle est absorbée. » Après avoir rappelé ses travaux sur les fluctuations dans le rayonnement noir, Einstein termine par la remarquable

1. Émission au sens de la théorie de l'émission de Newton. C'est nous qui avons souligné la fin du texte.

conclusion suivante : « Il me semble que le champ électromagnétique de la lumière comporte des points singuliers comme le champ électrostatique des électrons, et il n'est pas défendu de croire que les champs entourant ces points singuliers puissent prendre le caractère d'une onde dont l'amplitude dépendrait de la densité de ces points singuliers. On obtiendrait ainsi cette théorie mixte à la fois ondulatoire et corpusculaire que semble réclamer la nature du problème. »

Ce sont là des textes précieux, encore bien utiles à méditer aujourd'hui. Ils indiquaient nettement une voie à suivre pour tenter de résoudre l'angoissant problème des ondes et des corpuscules. Mais ils étaient loin de permettre une interprétation claire des phénomènes d'interférences compatibles avec l'existence des grains de lumière. Dans la discussion qui suivit son exposé, Einstein proposa d'interpréter les interférences comme un effet d'interactions entre les différents photons d'une même onde. Malheureusement, une semblable hypothèse ne tarda pas à être contredite par l'expérience. Dès 1909, Taylor montrait, résultat qui fut confirmé dix-huit ans plus tard par Dempster et Batho, que l'on obtient les mêmes franges d'interférences avec une lumière faible et une très longue pose qu'avec une lumière intense et une pose courte : en d'autres termes, les franges d'interférences restent les mêmes quand les photons arrivent un par un sur le dispositif interférentiel, ce qui exclut l'idée d'interpréter les interférences par des interactions entre photons. Cette constatation semblait achever de rendre impossible d'obtenir une image physique, compatible avec l'expérience, du dualisme des ondes et des corpuscules, et elle a été l'un des arguments les plus forts que l'on a pu donner plus tard pour ne plus attribuer aux ondes qu'un caractère formel et symbolique, et ne plus voir en elles qu'une représentation de probabilité.

Mais, tandis qu'aux environs de 1920 le problème des ondes et des corpuscules semblait ainsi s'enfoncer de plus en plus dans d'inextricables difficultés, la Mécanique ondulatoire, en montrant la nécessité d'associer la propagation d'une onde au mouvement de tout corpuscule, allait prouver tout à coup que le dualisme des ondes et des corpuscules, découvert par Einstein pour le rayonnement dans sa théorie des quanta de lumière, avait en réalité une importance infiniment plus générale et plus fondamentale qu'on n'aurait pu le croire.



C'est ici que je suis obligé de donner, en m'en excusant, un tour un peu plus personnel à mon exposé. Après la fin de la guerre de 1914, j'avais beaucoup réfléchi sur la théorie des quanta et sur le dualisme des ondes et des corpuscules. Ayant beaucoup étudié la théorie de la Relativité et les travaux d'Einstein, j'apercevais un lien étroit entre le dualisme des ondes et des corpuscules et les idées relativistes. J'avais aussi étudié la théorie d'Hamilton-Jacobi, dont j'ai parlé plus haut, et, la tendance de mon esprit me portant à envisager les problèmes plutôt sous la forme des images physiques intuitives que sous celle des formalismes mathématiques, cette théorie me paraissait indiquer, non pas seulement une simple analogie mathématique entre la Dynamique du point matériel et l'Optique géométrique, mais l'existence d'un lien physique profond entre la propagation d'une onde et le mouvement d'un corpuscule. J'étais aussi frappé par la forme des conditions de quantification que l'on avait été amené à admettre pour déterminer les mouvements possibles des électrons à l'intérieur des systèmes de l'échelle atomique : la présence de nombres entiers dans ces

conditions me paraissait indiquer qu'elles traduisent l'existence d'un phénomène ondulatoire du type résonance ou interférences accompagnant le mouvement de l'électron.

Une grande lumière se fit alors soudain dans mon esprit. Je fus convaincu que le dualisme des ondes et des corpuscules découvert par Einstein, dans sa théorie des quanta de lumière, était absolument général et s'étendait à toute la nature physique, et il me parut dès lors certain qu'au mouvement d'un corpuscule quelconque, qu'il soit photon, électron, proton ou autre, est associée la propagation d'une onde. En me servant de considérations relativistes où intervient notamment, d'une façon décisive, la différence entre la fréquence d'une horloge et la fréquence d'une onde, et en me laissant aussi guider par la théorie d'Hamilton-Jacobi, je parvins à donner à mes idées une expression mathématique précise. J'établissais ainsi entre l'énergie d'un corpuscule et la fréquence de l'onde que je lui associais, d'une part, entre la quantité de mouvement de ce corpuscule et la longueur d'onde de l'onde, d'autre part, des relations fondamentales ($W = h\nu$, $p = \frac{h}{\lambda}$) qui contenaient comme cas particulier, quand on les appliquait au photon, les formules de la théorie des quanta de lumière. Du même coup, cette conception nouvelle donnait un sens physique à l'ancienne théorie mathématique d'Hamilton-Jacobi et, par une conséquence d'une grande beauté intellectuelle, permettait d'identifier le principe de Fermat au principe de moindre action de Maupertuis. Elle permettait aussi d'obtenir une première interprétation ondulatoire des conditions de quantification des mouvements électroniques dans les atomes, et d'apercevoir les grands traits d'une nouvelle forme de Mécanique statistique qui allait bientôt devenir la statistique quantique de Bose-Einstein.

Tels sont les résultats nouveaux que je publiai dans trois notes publiées dans les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences* en septembre 1923. Dans les mois qui suivirent, je m'efforçai de préciser encore mes idées et de les étendre et je les rassemblai dans une rédaction destinée à constituer ma thèse de doctorat. Pour examiner cette thèse, je m'adressai à Paul Langevin, qui avait beaucoup étudié la théorie de la Relativité et connaissait bien aussi la question des quanta. Je ne sais pas exactement quelle impression lui fit mon audacieuse tentative quand il l'examina, mais il se rendit bien compte qu'elle était de nature à intéresser vivement Albert Einstein, et il me demanda de lui fournir un second exemplaire dactylographié de ma thèse, pour la transmettre à son illustre ami. Einstein ne s'y trompa pas : à la lecture de mon travail, il reconnut tout de suite que la « Mécanique ondulatoire » dont il posait les bases, en généralisant à la réalité physique tout entière le redoutable dualisme des ondes et des corpuscules, était le prolongement naturel de sa théorie des quanta de lumière et qu'elle allait ouvrir à la Physique atomique des horizons entièrement nouveaux. Il écrivit à Paul Langevin pour lui donner son impression et, dans sa lettre, employant un style allégorique qui lui était assez familier, il disait en parlant de l'auteur de la thèse : « Il a soulevé un coin du grand Voile[1]. » Cette phrase me fut communiquée par Langevin : venant d'un savant aussi célèbre pour lequel j'avais la plus grande admiration personnelle, elle constituait pour moi, dans ma périlleuse tentative, le plus grand des encouragements.

Mais Einstein devait bientôt m'en donner un autre. Il avait entrepris pendant l'été de 1924 la publication, dans les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences de*

1. « Er hat eine Ecke des grossen Schleiers gelüftet.

Berlin, d'une étude sur la statistique des particules indiscernables dont M. Bose venait d'indiquer quelques caractéristiques essentielles et dont j'avais moi-même (Einstein l'ignorait alors) montré les relations avec les conceptions de la Mécanique ondulatoire. C'est au cours de ce beau travail qu'Einstein, considérant le cas d'un gaz parfait formé de molécules indiscernables, avait développé tout le formalisme qui a constitué ce que l'on appela désormais la statistique de Bose-Einstein. Or, vers la fin de cette année 1924, Einstein avait eu connaissance de ma thèse (que je soutenais en Sorbonne, le 25 novembre) dans les conditions que j'ai rappelées plus haut. Très intéressé par les idées qu'elle contenait, il apercevait tout de suite les relations profondes qui existaient entre le point de vue de la Mécanique ondulatoire et le problème qui le préoccupait alors. Aussi faisait-il peu après, le 8 janvier 1925, une nouvelle communication sur la « théorie quantique du gaz idéal mono-atomique » dans laquelle, après avoir résumé les résultats de mon travail, il montrait avec une extrême pénétration comment ils pouvaient servir à lever les difficultés qu'il avait précédemment rencontrées et à envisager des phénomènes jusque-là inconnus où la nature ondulatoire des particules se manifesterait.

Le monde scientifique suivait alors avec la plus grande attention les travaux d'Einstein, qui était à l'apogée de sa gloire. En signalant l'importance de la Mécanique ondulatoire, l'illustre savant a beaucoup contribué à en hâter le développement : sans son intervention, la tentative hardie esquissée dans ma thèse aurait pu rester longtemps inaperçue.

C'est en effet la note d'Einstein de janvier 1925 qui allait inciter certains théoriciens de la Physique à examiner le contenu de ma thèse et qui allait amener M. Erwin Schrödinger, alors professeur à l'Université de Zurich, à publier, au printemps de 1926, cette magnifique

série de mémoires où, laissant de côté les conceptions relativistes qui m'avaient initialement guidé, mais serrant de plus près que je ne l'avais fait l'analogie entre mes résultats et la vieille théorie d'Hamilton-Jacobi, il développait d'une façon complète tout le formalisme analytique de la Mécanique ondulatoire, en faisait de remarquables applications, notamment au calcul de l'énergie des états stationnaires des systèmes quantifiés, et ouvrait ainsi la porte à d'innombrables autres applications et à de magnifiques interprétations sur lesquelles il serait trop long d'insister ici. Et, couronnant ce foudroyant départ de la nouvelle Mécanique, la découverte aux États-Unis au début de 1927, par Davisson et Germer, du phénomène de la diffraction des électrons par les cristaux, bientôt confirmée par d'innombrables autres expériences du même genre, prouvait l'existence de l'onde associée à l'électron et apportait une vérification détaillée des conceptions et des formules dont j'avais été le protagoniste.

J'étais naturellement enthousiasmé par ce développement rapide de la Mécanique ondulatoire, mais je restais néanmoins extrêmement préoccupé par le fait que le dualisme des ondes et des corpuscules, dont l'existence et la généralité devenaient chaque jour plus indiscutables, restait entouré d'un véritable mystère. Toutes les difficultés que l'on avait rencontrées antérieurement à propos des quanta de lumière pour parvenir à interpréter la coexistence dans la réalité expérimentale des localisations corpusculaires (dont l'effet photoélectrique était l'exemple type dans le cas de la lumière) et des phénomènes d'interférences et de diffraction se retrouvaient transposées dans la théorie des électrons et des autres particules matérielles, et paraissaient tout aussi insurmontables. Peu à peu germait dans mon esprit une conception synthétique qui me paraissait susceptible de fournir une image « intel-

ligible » du dualisme des ondes et des corpuscules. Cette conception synthétique que l'on voit s'esquisser dans les notes que j'ai publiées dans les *Comptes rendus*, entre 1924 et 1927, m'était certainement, plus ou moins inconsciemment, inspirée par les idées que, tout le long de sa vie, Einstein a développées sur la signification réelle de la notion de corpuscule et sur ses relations avec le concept de « champ », concept que la théorie de la Relativité a toujours cherché à mettre à la base de notre description du monde physique.

Revenant à Einstein, je dois maintenant consacrer un paragraphe à ce qu'il pensait au sujet des corpuscules.

(A suivre.) LOUIS DE BROGLIE

LES DEUX COUPS

LE COUP DES SAINTES

Elle l'a pas encore digéré, la belle Mado, le coup des Saintes. Un autre tour du vieux, mais, cette fois, il est allé trop loin. Ou plutôt, le vieux salaud n'a pas bougé. De le voir là, sur le sable, dans son maillot trop grand, avec sa poitrine et ses pattes pleines de poils, les nénés en bourrelets, il y avait de quoi le haïr jusqu'à la mort.

Bref, voici comment les choses se sont passées. Il faut vous dire qu'il a toujours aimé les Saintes, le vieux. On se demande pourquoi. Pour rien au monde il n'irait au Grau-du-Roi ou à Palavas, mais pour les Saintes il est toujours prêt. Un samedi soir de l'été dernier, nous irons aux Saintes, il a dit. Parce qu'il ne vous demande pas si ça vous plaît ou non. Nous irons aux Saintes, un point c'est tout. Et Mado, à ne vous rien cacher, les Saintes elle n'aime pas ça. Un patelin minable, avec une église qui ressemble à un grand mur, et pas un poil d'ombre ; mais ce qui s'appelle rien. Ci et là quelques tamaris miteux et partout du sable. Avec les étangs qui puent la vase tout à côté. Mais c'est ça justement qui plaît au vieux. Il dit que ça donne du caractère au patelin, que c'est un endroit où il y a des mirages, où on se sent libre. Enfin, ses conneries habituelles. Et pour arriver dans ce désert, un tortillard comme vous n'imaginez pas. Une locomotive qui fait une fumée du tonnerre, des wagons avec des bancs en bois, et tous les cent mètres des arrêts,

des manœuvres, des avances, des reculs. Tout un tintouin à n'en plus finir. Et par-dessus le marché, la chaleur. On se croirait dans un four. Vous voyez ça d'ici.

Mais voilà, ça lui plaît tout ça au vieux. Il regarde les champs pelés, pleins de sel, comme s'il voyait une merveille. Parbleu, il s'en fout ; la chaleur, lui, il la craint pas. Il est du coin, il a l'habitude. Il ne sue jamais. Tandis que la belle Mado, c'est une autre histoire. Tout de suite elle a le dessous des bras mouillés, de grandes taches. Pour ne rien dire du reste. Mais le vieux, il aime ça aussi. Il vous respire comme une fleur. Comment il arrive à arranger ça avec toutes ses simagrées, mystère. Parce que dès qu'il arrive aux Saintes, il vous plante là et il va à l'église. Mado y est allée une fois, histoire de voir ; mais les trucs de ratichons, très peu pour elle. Le seul avantage c'est qu'on y est au frais. Le vieux trempe sa patte dans le bénitier, fait le signe de croix, marche sur la pointe des pieds, se met à genoux devant les cierges, et patati et patata. On se demande ce qu'il peut bien lui dire au bon Dieu. S'il lui raconte toutes les saloperies qu'il fait, pas étonnant que ça lui prenne du temps. Parce que Mado il y a des choses qu'elle comprend, mais il y en a d'autres qui ne passent pas. On ne peut pas se conduire comme le fait le vieux et se donner des allures d'enfant de chœur par-dessus le marché. Il faudrait s'entendre une fois pour toutes. Mais avec lui, pour s'y retrouver dans tous ses mic-mac, on peut toujours courir. D'autant plus qu'il n'y croit pas. C'est lui-même qui le dit. Enfin, pas toujours. Un jour c'est oui, le lendemain c'est non.

Mais enfin, là n'est pas la question. Bien que tout de même il ait voulu qu'ils se marient à l'église. Ce qui, entre nous, la foutait plutôt mal. Pas pour lui, non ; il trouvait ça tout naturel. Il disait qu'ils repartaient à zéro et du bon pied. Ça n'a pas duré longtemps. Drôle de séminariste.

Bref, Mado et le vieux vont sur la plage où quelques pecquenauds faisaient trempette. Mais le vieux se préfère seul. Avec Mado bien entendu, mais il dit que c'est la même chose. Comme mufle celui-là ! Et pour avancer dans le sable c'est toute une expédition, surtout avec de hauts talons. Parce que, si vous quittez vos chaussures, autant marcher dans une friture. Lui, il se balade là-dessus comme sur de la mousse. Il doit avoir de drôles de plantes.

Quant aux mirages il y en a bien, mais de tout petits, qui ressemblent pas à grand-chose. « Tu vois, dit le vieux en se retournant, on croirait que l'église se réfléchit dans l'eau. » Ça l'excite des trucs comme ça. Mais quand vous regardez, autant dire que vous ne voyez rien. Oui, peut-être que le patelin paraît plus près de la mer. Et encore, on n'est pas sûr. Lui trouve ça extraordinaire, mais Mado pense qu'elle serait mieux dans une salle de bistro ou sur la terrasse, à la fraîcheur de la tente. Se rôtir, devant les vagues qui vous aveuglent, sur ce sable d'Afrique, sans une ombre, rien que du feu de tous côtés et sur votre tête, et autour de vous rien que des dunes, eh bien, il faut être cinglé comme le vieux. Comme partie de plaisir, vous me la copierez. Et le vieux qui vous dit : « Respire ! Respire à fond. Ça nettoie les poumons. » Le plus marrant c'est qu'il le fait, il avance les bras en éventail. Il dit aussi : « Ici, on se nettoie tout entier. » Toujours ses conneries.

Et le soir, quand vous rentrez dans le tortillard bourré, qui est resté tout le jour à vous attendre au soleil, et que vous êtes cuite, que tout vous fait mal et que vous pelez du haut en bas, il y aurait de quoi piquer une crise. Sans compter les moustiques, naturellement. Dans la journée, ça va encore, mais dès que le soir arrive, sauve-qui-peut. Vous n'avez pas fini de vous flanquer des baffes. Des nuages qui tombent sur vous ; vous tirez sur une branche de tamaris, comme ça, sans y

penser, et il en sort un paquet de là-dedans, petits, noirs, qui vous sautent dessus comme la vérole. Mais lui, le vieux, pas un ; ils tournent autour sans se poser. Ils ont trop peur de s'empoisonner. Alors il dit : « Les moustiques ? Vous me faites rire avec vos moustiques ! » Parce que, à l'entendre, il n'y en a pas ; ou s'il y en a ils ne piquent pas. Comme s'ils étaient là seulement pour la musique, pour animer le paysage. Seulement, vous voyez les pecquenauds qui en ont plein les bras ; de temps à autre ils en écrasent une grappe, toute rouge. Et pan ! des baffes par-li, par-là. A part ça, il n'y en a pas si vous écoutez le vieux.

Oui, un joli endroit pour passer le dimanche ! Et pour rentrer, de nouveau les fesses sur les noyaux de pêche, à quinze à l'heure, dans les wagons brûlants. Aussi, Mado, les Saintes elle en a sa claque. Chaque fois elle en a pour deux semaines à se remettre, à se graisser la peau, à se peler comme un serpent.

Bon, mais tout ça encore n'est rien. Il y a la suite.

Ce dimanche-là ils avancent sur le sable pendant une bonne demi-heure, et puis le vieux regarde tout content autour de lui. « Là ! » il dit. Pourquoi là ? Parce que là c'était comme avant et après, toujours du désert, de la dune comme partout, sans un poil d'ombre. Mais non, pour le vieux c'était là et pas ailleurs. Enfin, c'était pas mal d'être arrivé, quoique à la pensée qu'elle devrait refaire tout ce chemin dans le sable, elle voulait pas rire, Mado. Et, bien entendu, elle ne se méfiait de rien. A mille lieues d'imaginer que le vieux lui préparait un coup pareil.

Ils se déshabillent. Pas besoin de se gêner, on se serait cru au milieu du Sahara, à la mer près, évidemment. Pas un chat ; enfin façon de parler, comme dit le vieux. Et dès qu'elle a enfilé son deux-pièces, Mado va à l'eau, et le vieux s'allonge au soleil. Il aime ça. Il reste là, les coudes dans le sable. Une mer sans un pli. Heureuse-

ment, parce que Mado et la nage ça fait deux ; elle se met à barboter sur le bord. Et puis, comme ça descendait doucement, elle va un peu plus loin, avec de l'eau jusqu'au ventre, à cinq mètres du bord. Remarquez qu'avec ses hanches elle n'a pas besoin de bouées ; deux bourrelets pareils ça vous porte, pour ne rien dire des nénés qui flottent seuls. Même sans bouger, allongée sur le dos, elle reste à la surface. Et c'est comme ça qu'elle était quand elle a voulu prendre pied, mais rien sous ses orteils. Alors elle commence à avoir peur, à se débattre, à crier, tournée vers le vieux. « Jacques ! Jacques ! Je me noie ! Au secours ! » Avec de l'eau dans la bouche, et son cœur qui battait à une vitesse folle. Naturellement, plus elle gesticulait et plus elle allait au fond, plus elle buvait. Ses cheveux lui tombaient sur la figure. Et lui, il restait là, tranquille comme Baptiste, sans bouger, sans rien dire. Mado montait, criait, descendait de nouveau dans le trou ; et chaque fois qu'elle sortait la tête elle voyait le vieux immobile. Et c'est alors que, tout à coup, dans le tintamarre de sa cervelle, une pensée lui est venue, comme si elle la lisait en lettres blanches, hautes d'un mètre au-dessus du sable tout proche qui tremblait dans le soleil : IL EST VENU ICI EXPRÈS.

C'était une drôle de sensation. Parce que si c'était comme ça elle ne pouvait pas s'en sortir. Il avait tout calculé, la profondeur du trou, l'isolement de l'endroit, enfin tout. Et ce qui l'avait le plus effrayée, c'est quand elle avait vu qu'il souriait. Qu'il soit capable de la tuer, elle l'avait toujours pensé, mais entre croire une chose et être sur le point d'y passer, surtout quand vous êtes dans le bouillon, il y a une nuance, c'est Mado qui vous le dit. Elle pouvait s'attendre à tout de ce type, elle s'en était toujours doutée, mais de le voir sourire sur le sable, ça alors ça l'effrayait plus encore peut-être que de mourir.

Elle descendait dans le vert, de la flotte plein les oreilles, les narines, la bouche ; les cheveux sur la figure, battant des pieds et des mains comme si elle voulait grimper ; quand elle touchait le fond, elle donnait un coup de talon et remontait pour respirer en vitesse. Devant elle, quelques mètres de mer tranquille, bleue, et au delà le sable, et sur le sable le vieux qui souriait.

Et puis, tout à coup, elle n'était plus descendue ; elle se tenait droite, avec de l'eau jusqu'aux épaules. Elle n'osait plus remuer. Et c'est alors seulement que le vieux est venu, qu'il l'a prise par la main pour la conduire vers le bord.

Elle ne disait rien, vous pensez, elle était sonnée, avec tout ce sel dans la poitrine et dans les yeux et dans la bouche, partout, quoi. Elle restait allongée sur le sable sans même sentir qu'il la brûlait ; elle se serait assise sur des épines. Et son indéfrisable avait bonne mine maintenant ; des cheveux gluants. Et depuis qu'elle était là, le vieux lui caressait le front, et il s'était mis à lui raconter des boniments, qu'il croyait qu'elle faisait ça pour s'amuser — un drôle d'amusement ! — et pour lui faire peur, parce qu'il pensait que si près du bord il n'y avait pas de fond. Enfin, toute une salade qui ne ressemblait à rien, parce qu'enfin il le voyait bien qu'elle s'enfonçait. Est-ce qu'il s'imaginait qu'elle se mettait à quatre pattes sous l'eau histoire de le faire rire, le vieux ? Et puis est-ce qu'on gueule comme ça pour jouer ? Mais avec lui il ne faut s'étonner de rien, et il sait vous le servir son sirop. Comme s'il vous léchait. Un vrai curé. Et le plus étonnant c'est qu'après ce coup elle le laissait la toucher, alors qu'elle aurait dû partir, comme ça, avec ses frusques sur le bras. Pour vivre avec un type pareil autant être seule. Seulement, repartir à zéro à près de cinquante ans, Mado n'en avait pas le courage. Il y a vingt ans, un type qui se serait conduit comme ça, et comment qu'elle l'aurait laissé tomber !

Alors, quand il a compris que l'affaire n'irait pas plus loin, il a nagé vers le trou, il a piqué une tête dedans. Il est resté un bon moment là-dessous, et quand il est ressorti : « C'est vrai ; il y a du fond », il a dit. Du fond ! Et comment ! Elle en savait quelque chose, la belle Mado !

Et puis il s'est mis à nager vers le large. Un vrai poisson. Si loin que c'est à peine si elle le voyait dans les étincelles de l'eau. Et ensuite, il est revenu en tapant des pieds, en tournant comme une hélice. A près de soixante ans, il est encore solide.

Et elle, finalement, elle se tâtait, Mado ; elle se demandait s'il n'avait pas cru qu'elle s'amusait à l'effrayer. Parce qu'enfin il n'y avait pas de raison pour qu'il la laisse dans le trou ; pas le moindre mot depuis une semaine. Ils étaient dans une bonne passe. Le matin, il était content comme tout d'aller aux Saintes, et gentil, prévenant. C'est lui qui avait porté le sac, et avant de partir, il avait acheté des cigarettes Players, c'est tout dire. Alors ? Eh bien, alors, une fois de plus c'est à n'y rien comprendre. Jamais rien n'est tout à fait clair avec ce type.

Bref, le soir ils avaient mangé sur la terrasse de *Belle-Vue* : soupe de poisson, langouste à la mayonnaise, vin blanc cacheté, rien ne manquait. Un vrai repas de fiançailles. « Tu n'as pas froid ? » Tu parles ! Mais il ne savait plus quoi faire pour être aimable. Et à chaque instant chérie par-li, chérie par-là. Un amoureux de vingt ans.

Mais c'est depuis ce jour qu'elle a commencé à avoir véritablement peur du vieux, qu'elle a compris qu'il était encore plus dangereux que le Jules. Tellement peur que, lorsqu'ils sont rentrés au milieu de la nuit, elle a attendu qu'il s'endorme. De l'entendre ronfler la rassurait, et c'est ensuite qu'elle s'est couchée.

Seulement, des émotions pareilles ça laisse des traces.

On croit que c'est oublié, mais il suffit que le vieux sourie d'une certaine façon pour que Mado le revoie, sur le sable, avec derrière les dunes et le ciel ; et de nouveau c'est comme si le sel lui emplissait la bouche, comme si elle descendait au fond du trou.

LE COUP DU CHAT

Ah ! et puis il y a le coup du petit chat. Elle ne l'oubliera jamais le coup du chat, Mado. Un petit chat de trois semaines, roux avec une tache blanche sur le nez, et des yeux d'un bleu ! C'est bien simple, on voyait au travers. Une petite queue aplatie et... Enfin, une drôle de queue. Large et tout à coup pointue, toute raide.

La femme de ménage l'avait apporté un jour. « Si vous le voulez, madame Mado. Il boit déjà. Les autres mon mari les tuera, mais celui-là ce serait dommage. »

Oui, ç'aurait été dommage, tout blond comme il était, pareil à un petit lion. Il suffisait de le voir pour l'aimer.

Ça se passait au commencement de l'automne dernier. Mado prend le chat, elle lui fait un berceau avec une boîte de chaussures, bien rembourré avec des chiffons et un coussin ; une assiette ébréchée sert de plat, et elle remplit de terre le couvercle d'une boîte en fer pour les petits besoins.

Quand le vieux rentre : « Pas de bêtes ici ! qu'il dit. Avec nous ça suffit. » Parce que les bêtes il ne peut pas les sentir ; ni chien, ni chat, ni oiseau. Rien. Il ne peut rien supporter, tout le dégoûte. « Il ne manquerait plus qu'un gnafron ! » qu'il dit. Mais voilà que le petit chat sort de sa boîte, la queue droite, et comme une boule il roule vers le vieux en courant de travers — c'est comme

ça qu'il est le plus mignon, — lui monte sur le pied et fourre sa tête dans le bas du pantalon.

Le vieux ne dit plus rien ; il regarde les pattes de derrière, et la queue sur son soulier, mais sans bouger. Puis il prend le chat par la peau du cou et le met sur la table où il y avait une boîte de lait condensé. Et voilà que le petit chat se met à lécher la croûte du lait en ronronnant comme un grand, pendant que le vieux lui gratte le cou avec ses ongles carrés. « Bon. On le gardera, qu'il dit. Mais tu y mettras un grelot, parce que sinon on l'écrasera. Surtout avec sa manie de se fourrer dans les pattes. »

Et ensuite, pendant une dizaine de jours, copains comme tout. Quand il arrivait le soir, tout de suite vers la boîte. « Mona ! Mona ! » Il disait qu'en espagnol ça veut dire mignonne. Parce que le petit chat, le vieux s'est aperçu que c'était une chatte. « Touche, il disait, tu les sentiras. Sûrement, ils sont pas si gros que les tiens, mais on les sent. » Mona par-li, Mona par-là. Et : « Tu lui donnes la diarrhée avec tout ce poisson. » Et : « Tu dois lui changer la terre tous les jours. Un chat c'est propre ; si la terre est sale, ça le dégoûte. »

Enfin, vous auriez cru qu'il s'y était vraiment attaché. Quand il allait à la cuisine, Mona courait derrière, toujours dans ses pieds. « Et le grelot ? » disait le vieux. Mais Mado oubliait toujours de l'acheter. Déjà, toute petite, vous auriez cru qu'elle le préférait, le vieux. Dês qu'il rentrait et brou et brou, le gros dos ; quand il la prenait, elle lui léchait les doigts. De vrais intimes. Et Mado pensait : « Il a tout de même quelque chose d'humain, le vieux. » « Pas de viande ! qu'il disait. Ça leur donne de l'entérite. Rien que du lait avec du pain. Ça suffit ! »

Et, un dimanche, le vieux se lève tout excité. « Après-midi, *a los toros !* Un cartel du tonnerre. » Parce que, quand il parle de ces trucs-là, il se sert d'un charabia

extraordinaire. Pour le comprendre, vous pouvez courir.

Bon. L'après-midi, il se met sur son trente et un, et en route. Mado étrennait sa robe verte et blanche, à gros boutons jusque dans le bas; et un boléro par-dessus parce que le décolleté laissait voir les bretelles de son soutien-gorge. Elle voulait faire des brides à l'intérieur pour que rien ne sorte, mais elle n'avait pas eu le temps, parce que la petite couturière lui avait livré la robe la veille. Mado avait acheté un coupon de popeline de nylon pour faire faire une chemise au vieux, et puis elle s'était dit qu'avec le haut en vert, bien serré, bien décolleté, et le bas bouffant, évasé en tulipe, ça lui ferait une jolie petite robe d'été, légère et fraîche. Et, sans dire un mot de la chemise au vieux, elle se l'était mise autour de la taille. Ni vu, ni connu.

Bref, ils vont aux arènes où ils voient trois types qui cherchaient à se faire éventrer, et tout le bataclan des corridas ; des gens qui gueulent, d'autres qui applaudissent. A ne pas s'y reconnaître. Et ensuite l'apéritif au *Grand Café*, le retour à la villa, avec le vieux qui parlait tout le long du chemin. « Un Tel a fait ça, mais il aurait dû faire ça ; et le second taureau était comme ci et le cinquième comme ça. » Enfin, une salade à n'y rien comprendre. Qu'est-ce qu'il pouvait raconter ! C'est bien simple, il avait commencé son discours en sortant des arènes, et en arrivant à la porte il parlait encore, avec la voix rauque qu'il a ces après-midi-là. Il est vrai que lui aussi la ramène ; il se met dans des colères terribles, et puis tout à coup il applaudit à s'arracher les mains. Et quand le type fait le tour du rond, il a toujours des boniments à lui envoyer en espagnol. Parfois le matador a l'air content, il sourit en levant la main ; et parfois il regarde le vieux comme s'il voulait lui enfoncer son épée dans le ventre.

Bref, ils rentrent, se mettent à table. Quand le vieux

se lève pour aller chercher son café dans la cuisine, un cuic, la petite chatte qui se met à tourner, mais couchée sur le côté, et en se tirant par les pattes de devant sur les dalles, et le vieux qui dit tranquillement, sans bouger : « Elle est cuite. » Et elle, Mado, saute dans la chambre, claque la porte pour ne pas voir ça. Qu'est-ce qu'elle pouvait le détester, ce vieux salaud. Par-dessus le marché il la ramenait. A travers la porte elle l'entendait rouspéter, qui parlait de grelot, et que nom de Dieu ! il avait bien dit que ça finirait mal, et que moins on est dans la vie mieux ça vaut, que si c'était pas pour sa salope de queue il vivrait seul, et que tout était de la connerie pure, et qu'on venait toujours l'emmerder avec un tas d'histoires dont il ne voulait pas, qu'avec un type comme lui tout se terminerait de cette façon, toujours, et qu'une de ces quatre nuits il foutrait le feu à la crèche, et que si cette garce de Mado était un peu moins veule, si au lieu de se vautrer sur un lit elle avait acheté le grelot ce ne serait pas arrivé, et que le jour où il l'avait rencontrée il aurait mieux valu qu'il se casse une quille. Enfin, des histoires terribles. Et ça avait duré un brave moment. Sa voix devenait de plus en plus rauque ; vous auriez cru qu'il avait du feu au fond de la gorge. Mais elle, Mado, elle le haïssait comme jamais elle n'avait haï personne, pas même son Jules, mort au ballon. Si elle en avait eu la force et le courage elle l'aurait crevé, mais pas d'un coup, doucement, à petit feu, piqué comme une écumoire, parce qu'il n'y avait que lui en effet pour mettre sa godasse sur une petite chatte et la crever là, d'un coup. Un autre lui aurait marché sur la patte, mais avec lui c'était tout de suite le ventre, le poumon ou le cœur, un endroit dont on ne réchappe pas.

Il avait dû écraser le cœur ou les poumons, parce qu'en tournant Mona vomissait du sang sur les dalles, un sang noir qui coulait de la bouche comme une bave,

puis tout à coup plus vite. Et lui, le fumier, il regardait sans broncher, comme s'il trouvait ça curieux. Il devait se croire à la corrida encore. Pour un salaud pareil, une petite chatte ça compte pas. Il marche là-dessus comme sur une pierre, comme sur de la viande morte.

Mado avait vu ça, dans un éclair, au moment où elle se levait brusquement de sa chaise en criant, pour courir dans la chambre. Et le vieux avait encore de la monnaie à rendre. Mado ne comprenait pas tout ce qu'il disait, à cause de cette épaisseur qu'il avait sur la langue, mais assez pour savoir qu'il la traînait dans la boue. « Pouffiasse... grelot, vautrée... pleine de soupe... » Des compliments de ce calibre. Heureusement que, après avoir bien râlé, il s'était éloigné sur la terrasse, et jusqu'au matin, adieu, elle ne l'avait pas revu. Il était allé coucher dans l'autre chambre, au bout de la maison. Elle n'aurait pas pu le supporter près d'elle.

Le lendemain matin, Mado se demande ce qu'il a fait du corps, mais sans vouloir s'en occuper elle-même, parce qu'elle n'aime pas les sourires pointus des chats morts. Mais enfin, ça l'intriguait.

Jusque vers le milieu de l'après-midi le vieux n'en parle plus. Sa conscience ne devait pas l'étouffer. Mais voilà que sur le coup de six heures du soir, d'en bas, du jardin : « Mado ! » qu'il crie. Elle vient sur la terrasse. « Je crois qu'il est pas encore mort. » Et le voilà qui descend dans le trou où on jette les ordures. Une fois là au fond on ne le voyait plus, mais on l'entendait : « Il remue les pattes ! » qu'il crie.

Cette espèce de vieux saligaud avait jeté le petit chat sur les détritus, avec les écorces de melon et les balayures. Ça en dit long sur sa mentalité. Et puis il ressort avec Mona à la main, qui avait un œil fermé, l'autre comme mort, non plus bleu mais blanc, et toutes ses petites dents dehors. Seulement, en effet, elle bougeait les pattes de devant.

« Donne-moi une boîte », crie le vieux. Et Mado envoie la boîte de chaussures avec un journal dedans. « Un chiffon ! » crie le vieux. Mado va chercher un chiffon et le lance dans le jardin, où il reste accroché à une branche. Bref, elle le décroche avec un bâton, le vieux le met dans la boîte, le chat dessus, et il porte le tout dans la salle de bain.

Mona respirait à peine, ça ronflait dans sa poitrine. « Il a un poumon de crevé, dit le vieux. Pas les deux, il serait mort. Il pourra pas s'en sortir. En fait, il est mort. Mais autant qu'il reste là. »

Mado le prend par la peau du cou. « Touche pas ! crie le vieux. Chaque fois qu'il remue c'est un effort supplémentaire. Ça l'épuise. » Mais c'était un peu tard pour penser à ça, n'est-ce pas ? Il aurait mieux fait de regarder où il mettait ses pieds. Parce que le petit poumon, qui l'avait crevé ? Alors, maintenant, pour venir faire du sentiment c'était un peu tard.

« Ces petits chats, c'est inouï ce que ça a la vie dure, dit le vieux. Quand j'étais enfant (vous le voyez, vous, en enfant ?), on en avait jeté une demi-douzaine dans le cabinet. Ils ont miaulé pendant quatre jours. » Il vous dit ça comme ça, de sang-froid, comme s'il vous racontait une de ses histoires de régiment. Et voilà qu'il met un journal sur la boîte, pour les mouches soi-disant. Et défense d'y toucher. Ça ronflait toujours sous le journal. Rien qu'à écouter, on sentait que le poumon était crevé.

« Quand j'ai vu que le sang était noir, dit le vieux, j'ai compris que c'était le poumon. » Tout tranquillement. « Le plus mauvais signe, c'est les puces. Elles s'en vont. »

Bref, Mado et lui laissent le chat et ils vont manger. Et ensuite de nouveau devant la boîte. Le vieux se baisse, enlève le journal. Mona était couchée sur le côté, la bouche ouverte, un peu de sang séché autour des lèvres. « Elle est dans le coma, dit le vieux. Elle sent plus rien. »

Et une fois de plus il ne savait pas ce qu'il disait, parce que, quand on lui caressait la tête, Mona se relevait un peu, les oreilles droites tout à coup. « C'est seulement la mécanique », dit le vieux. Voilà comment il parle d'un petit chat qu'il a tué. « Dans une heure il sera cuit. » Mais là encore il s'est trompé, parce que quand ils étaient allés se coucher vers minuit (ensemble cette fois) Mona respirait toujours.

Le lendemain matin, le vieux revient dans la chambre. « Il vit encore, il dit, je crois qu'il s'en sortira. Il ne fait plus de bruit. Le poumon a dû se cicatriser. »

Mado se lève, nue, parce qu'elle ne peut rien supporter quand elle dort, court dans la salle de bain, et comme le chat ne bougeait pas et qu'elle n'entendait rien, elle se dit : « Ça y est ! » Pour s'en assurer, elle prend Mona par la peau du cou. Elle vivait. Et voilà que le vieux se met en colère : « Je t'ai dit de pas le toucher, que chaque fois qu'il remue ça le crève. » Mais qui l'avait crevé en réalité, sinon lui ? Maintenant il faisait semblant d'être à ses petits soins, mais c'est avant qu'il aurait dû y penser.

Mado voulait porter Mona sur la terrasse, au soleil ; mais là encore le vieux se met à rouspéter. « Pas de soleil ! C'est mauvais pour les poumons. » Qu'est-ce qu'il en savait ? Moins mauvais que ses pieds en tout cas. Et comme Mado insistait : « Si tu le montes, je le balance contre le mur. » Ça alors, un comble ! Il trouvait sans doute qu'il n'avait pas encore assez fait de mal à la petite bête, ce vieux salaud. Et remarquez qu'il en aurait été capable. Aussi Mado n'osait plus s'approcher de la boîte. Pour soulever le journal elle attendait que le vieux ait le dos tourné ; et comme elle trouvait que Mona était mal placée, vite, en douce, elle la couchait de l'autre côté. Mais, quand le vieux revenait, il la remettait comme avant, et chaque fois la petite bête râlait davantage, elle tirait les pattes en avant,

toujours avec son petit rire. Et tout ça par la faute du vieux, de son entêtement.

Mais que les chats aient la vie dure, là il avait raison, le vieux. Il a vécu trois jours. Et Mado peut dire qu'elle l'a bien soigné. Tout d'abord elle voulait lui donner du lait, mais le vieux n'a pas voulu, naturellement. Quand elle s'est approchée avec sa tasse à la main, il a piqué une nouvelle crise, et ban ! la tasse contre le mur de la terrasse. Le plus gros morceau était comme l'ongle. Et tout de suite, bien entendu, ses vacheries : « Le pire dans le monde c'est la bêtise », qu'il criait.

Mais le bouquet ç'a été la fin. Le troisième soir, il se lève de sa chaise, à la fin du repas : « Ça y est, je le balance », il dit. Et il l'aurait fait si Mado n'avait pas été là. Il le jetait contre le mur, comme la tasse. Vous auriez cru qu'il en avait jusque-là de voir la pauvre petite bête en vie. Au fond, il voudrait tout tuer, les hommes, les bêtes et tout le saint-frusquin. Un vrai assassin avec ses petits yeux brûlants. Il doit être tout noir à l'intérieur.

Bref, quand ils se sont levés le quatrième jour, le chat était mort, raide dans sa boîte. Et le vieux a dit doucement, sans gueuler cette fois : « Il m'a encore laissé tomber. »

Souvent, vous ne comprenez rien à ce qu'il raconte. Il parle pour lui. Et puis il a pris le gnafron, comme il dit, et il est descendu dans le jardin. Mado croyait qu'il allait le jeter de nouveau dans le trou, mais pas du tout, il a emporté le petit chat sous un arbre. Et pas par une patte ou par le cou, non, dans ses deux mains, comme s'il pesait. Et, arrivé sous l'arbre, il creuse un trou, met le chat dedans. Jusque-là rien que de normal, pas ? Mais attendez la fin.

Le trou rebouché, voilà qu'il se met à couper deux branches ; il en fait une croix et il tombe à genoux. D'abord, Mado croyait qu'il arrangeait la terre, ou

quelque chose dans ce goût-là ; mais pas du tout. Il baisse la tête et reste comme ça pendant dix bonnes minutes. A faire quoi ? Dieu seul le sait ! Mado ne voyait que son crâne derrière les branches, et ses semelles. Et, finalement, vous ne savez pas ce qu'il faisait ? Elle vous le donne en cent, Mado. Et même quand elle le raconte, on ne la croit pas. Eh bien, il faisait une prière pour le chat ! Après ça on peut tirer l'échelle, pas ? On peut dire qu'elle est drôlement tombée avec le vieux !

MARC BERNARD

MUSS IMMER DER MORGEN

SUITE 3

Muss immer der morgen
Wiederkommen ?

NOVALIS

Orée douce et déserte...
Exil du diamant
Diurne qui répète
Le jour étincelant !

Je marche dans le jour !
Je franchis ce silence
Que la nuit et l'essence
Tirent de leur amour...



O jardin prêt à rendre
(Jardin, reflet, palais !)
Comme son poids de cendre
Au jour où tu brûlais !

Une rose me presse.
Dans l'infime avenir,
Je reçois la caresse
De ce qui va périr.

Pure lande isolée !
Sur le mont incertain
Du monde, telle allée
Montre un soleil éteint...

Périlleuse presqu'île !
Tendresse de la nuit !
Si l'Océan scintille,
La nuit n'est plus la nuit...



Un voile. Une fumée.
Comme un long parfum d'air !
Unité animée
De ce monde dispair !

O douce prépotence.
O reverdissement.
O Temps. Parfum. Sentence.
Passage, monument !



Que si le sable éclate,
L'été, l'onde écarlate,
Le monde s'aoûtant,
Je resterai d'autant !

Ah que le monde éclate !
L'été, l'onde écarlate !
Je trouve dans le Temps
Des vestiges de sacre.

Prestigieuse plainte !
O grand matin amer
Comme une plaine peinte
Aux couleurs de la mer !

O mer non possédée,
T'essayant à l'essence,
Toute magnificence
Te viendra de l'Idée.



Je chante. Quel silence !
Une ombre cependant
A gagné sur l'enfance
Du ciel (le ciel aidant).

Quand soudain je découvre
Le monde, humide et clos...
Nuit fidèle du rouvre
Dont je chantais le los !



O ruisseau rostral, merveilleuse veine,
Relâche éternel et création !
Dieu véhémentement ramène
A Soi ma jubilation.

Dieu regarde : je propose
Mon regard à son Regard.
J'abandonne cette rose :
Voix, visage, jour, hasard.

PIERRE OSTER

CONVERSATION ET SOUS-CONVERSATION

(Suite et fin)

Le dialogue, qui tend de plus en plus à prendre, dans le roman moderne, la place que l'action abandonne, s'accommode mal des formes que lui impose le roman traditionnel. Car il est surtout la continuation au dehors des mouvements souterrains : ces mouvements, l'auteur — et avec lui le lecteur — devrait les faire en même temps que le personnage, depuis le moment où ils se forment jusqu'au moment où, leur intensité croissante les faisant surgir à la surface, ils s'enrobent, pour toucher l'interlocuteur et se protéger contre les dangers du dehors, de la capsule protectrice des paroles.

Rien ne devrait donc rompre la continuité de ces mouvements, et la transformation qu'ils subissent devrait être du même ordre que celle que subit un rayon lumineux quand, passant d'un milieu à un autre, il est réfracté et s'infléchit.

Dès lors, rien n'est moins justifié que ces grands alinéas, ces tirets par lesquels on a coutume de séparer brutalement le dialogue de ce qui le précède. Même les deux points et les guillemets sont encore trop apparents, et l'on comprend que certains romanciers (Joyce Cary notamment) s'efforcent de fondre, dans la mesure du possible, le dialogue avec son contexte en marquant simplement la séparation par une virgule suivie d'une majuscule.

Mais plus gênants encore et plus difficilement défendables que les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets, sont les monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul, qui parsèment habituellement le dialogue; ils deviennent de plus en plus pour les romanciers actuels ce qu'étaient pour les peintres, juste avant le cubisme, les règles de la perspective : non plus une nécessité, mais une encombrante convention.

Aussi est-il curieux de voir comment aujourd'hui ceux mêmes des romanciers qui ne veulent pas se mettre — inutilement, pensent-ils — martel en tête et continuent à se servir avec une heureuse assurance des procédés du vieux roman, semblent ne pas pouvoir échapper sur ce point précis à un certain sentiment de malaise. On dirait qu'ils ont perdu cette certitude d'être dans leur bon droit, cette inconscience innocente qui donnaient aux « dit, reprit, répliqua, rétorqua, s'exclama, etc. », dont Mme de La Fayette ou Balzac émaillaient allégrement leurs dialogues, cet air d'être solidement à leur place, indispensables et allant parfaitement de soi qui nous les fait accepter aussitôt sans sourciller, sans même nous en rendre compte, quand nous relisons encore aujourd'hui ces auteurs. Combien auprès d'eux les romanciers actuels, au moment d'employer ces mêmes formules, semblent self-conscious, inquiets et peu sûrs d'eux.

Tantôt — comme les gens qui préfèrent afficher et même accentuer leurs défauts pour courir au-devant du danger et désarmer les critiques — ils renoncent avec ostentation à ces subterfuges (qui leur paraissent aujourd'hui trop grossiers et trop faciles) dont se servaient ingénument les vieux auteurs et qui consistaient à varier continuellement leurs formules, et exhibent la monotonie et la gaucherie du procédé en répétant inlassablement avec une négligence ou une naïveté affectée : dit Jeanne, dit Paul, dit Jacques, ce qui n'a d'autre

résultat que de fatiguer et d'agacer encore davantage le lecteur.

Tantôt ils essaient d'escamoter ce malencontreux « dit Jeanne », « répliqua Paul », en le faisant suivre à tout bout de champ des derniers mots répétés du dialogue : « Non, dit Jeanne, non » ou : « C'est fini, dit Paul, c'est fini ». Ce qui donne aux paroles des personnages un ton solennel et chargé d'émotion qui ne répond visiblement pas à l'intention de l'auteur. Tantôt encore, ils suppriment autant que possible cet appendice encombrant en introduisant à tout instant le dialogue par le plus factice encore, et qu'aucune nécessité interne, on le sent, n'exige : Jeanne sourit : « Je vous laisse le choix » ou : Madeleine le regarda : « C'est moi qui l'ai fait. »

Tous ces recours à de trop apparents subterfuges, ces attitudes embarrassées sont pour les partisans des modernes d'un grand réconfort. Ils y voient des signes précurseurs, la preuve que quelque chose se défait, que s'infiltre insidieusement dans l'esprit des tenants du roman traditionnel un doute sur le bien-fondé de leurs droits, un scrupule à jouir de leur héritage, qui fait d'eux, sans qu'ils s'en rendent compte, comme des classes privilégiées avant les révolutions, les agents des bouleversements futurs.

Ce n'est en effet pas un hasard que ce soit au moment d'employer ces brèves formules, en apparence si anodines, qu'ils se sentent le plus mal à l'aise. C'est qu'elles sont en quelque sorte le symbole de l'ancien régime, le point où se séparent avec le plus de netteté la nouvelle et l'ancienne conception du roman. Elles marquent la place à laquelle le romancier a toujours situé ses personnages : en un point aussi éloigné de lui-même que des lecteurs ; à la place où se trouvent les joueurs d'un match de tennis, le romancier étant à celle de l'arbitre juché sur son siège, surveillant le jeu et annonçant les points aux

spectateurs (en l'occurence les lecteurs), installés sur les gradins.

Ni le romancier ni les lecteurs ne descendent de leur place pour jouer eux-mêmes le jeu comme s'ils étaient l'un ou l'autre des joueurs.

Et ceci demeure vrai quand le personnage s'exprime à la première personne, dès l'instant où il fait suivre ses propres paroles de : dis-je, m'écriai-je, répondis-je, etc. Il montre par là qu'il n'exécute pas lui-même et ne fait pas exécuter à ses lecteurs les mouvements intérieurs qui préparent le dialogue depuis le moment où ils prennent naissance jusqu'au moment où ils apparaissent au dehors, mais que, se plaçant à distance de lui-même, il fait surgir ce dialogue devant un lecteur insuffisamment préparé qu'il est obligé d'avertir.

Placé ainsi au dehors et à distance de ses personnages, le romancier peut adopter des procédés allant de celui des behavioristes à celui de Proust.

Il peut, comme les behavioristes, faire parler sans aucune préparation ses personnages, se tenant à une certaine distance, se bornant à paraître enregistrer leurs dialogues, et se donnant ainsi l'impression de les laisser vivre d'une « vie propre ».

Mais rien n'est plus trompeur que cette impression.

Car le petit appendice dont le romancier fait suivre leurs paroles, s'il montre que l'auteur lâche la bride à ses créatures, rappelle en même temps qu'il conserve toujours fermement les rênes en mains. Ces : dit, reprit, etc., délicatement intercalés au milieu du dialogue ou le prolongeant harmonieusement, rappellent discrètement que l'auteur est toujours là, que ce dialogue de roman, malgré ses allures indépendantes, ne peut, comme le fait le dialogue de théâtre, se passer de lui et se tenir en l'air tout seul ; ils sont le lien léger mais solide qui rattache et soumet le style et le ton des personnages au style et au ton de l'auteur.

Quant aux fameuses implications et indications en creux que pensent obtenir en s'abstenant de toute explication les partisans de ce système, il serait curieux de demander au plus averti et au plus sensible des lecteurs de révéler sincèrement ce qu'il perçoit, abandonné ainsi à lui-même, sous les paroles des personnages. Que devine-t-il de toutes ces actions minuscules qui sous-tendent et poussent en avant le dialogue et lui donnent sa véritable signification ? Il est certain que la souplesse, la finesse, la variété, l'abondance des paroles permet au lecteur de pressentir derrière elles des mouvements plus nombreux, plus subtils et plus secrets que ceux qu'il peut découvrir sous les actes. On serait néanmoins surpris de la simplicité, de la grossièreté et de l'à peu près de ses divinations.

Mais on aurait tort de s'en prendre au lecteur.

Car, pour rendre ce dialogue bien « vivant » et plausible, ces romanciers lui donnent la forme conventionnelle qu'il a dans la vie courante : il rappelle trop alors au lecteur ceux qu'il a l'habitude d'enregistrer lui-même à la hâte, sans se poser beaucoup de questions, sans chercher, comme il dirait, midi à quatorze heures (il n'en a ni le temps ni les moyens, et c'est là précisément tout le travail de l'auteur), se contentant de ne percevoir derrière les paroles que ce qui lui permet de régler tant bien que mal ses propres conduites, évitant de s'attarder morbidement sur de vagues et douteuses impressions.

Bien plus, ce que le lecteur découvre sous ces dialogues romanesques — si lourds de sens secrets qu'ait pu les vouloir leur auteur — est peu de chose auprès de ce qu'il peut lui-même découvrir quand, participant au jeu, tous ses instincts de défense et d'attaque en éveil, excité et sur le qui-vive, il observe et écoute ses interlocuteurs.

C'est peu de chose surtout auprès de ce que révèle au spectateur le dialogue de théâtre.

Car le dialogue de théâtre, qui se passe de tuteurs, où l'auteur ne fait pas à tout moment sentir qu'il est là, prêt à donner un coup de main, ce dialogue qui doit se suffire à lui-même et sur lequel tout repose, est plus ramassé, plus dense, plus tendu et survolté que le dialogue romanesque : il mobilise davantage toutes les forces du spectateur.

Et surtout les acteurs sont là pour lui mâcher la besogne. Tout leur travail consiste justement à retrouver et à reproduire en eux-mêmes, au prix de grands et longs efforts, les mouvements intérieurs infimes et compliqués qui ont propulsé le dialogue, qui l'alourdissent, le gonflent et le tendent, et, par leurs gestes, leurs mimiques, leurs intonations, leurs silences, à communiquer ces mouvements aux spectateurs.

Les romanciers behavioristes qui se servent abondamment de dialogues, sertis de brèves indications ou de discrets commentaires, poussent dangereusement le roman sur le domaine du théâtre où il ne peut que se trouver en état d'infériorité. Et, renonçant aux moyens dont seul le roman dispose, ils renoncent à ce qui fait de lui un art à part, pour ne pas dire un art tout court.

Reste alors la méthode opposée, celle de Proust : le recours à l'analyse. Elle a sur la précédente en tout cas cet avantage de maintenir le roman sur le terrain qui lui est propre et de se servir de moyens que seul le roman peut offrir ; et puis elle tend à apporter aux lecteurs ce qu'ils sont en droit d'attendre du romancier : un accroissement de leur expérience non pas en étendue (ce que leur donnent à meilleur compte, et de façon plus efficace, le document et le reportage), mais en profondeur. Et surtout elle ne conduit pas, sous le couvert de soi-disant renouvellements, à se cramponner au passé, mais s'ouvre largement sur l'avenir.

Pour ce qui est, en particulier, du dialogue, Proust lui-même dont il n'est pas exagéré de dire qu'il a plus

qu'aucun autre romancier excellé dans les descriptions très minutieuses, précises, subtiles, au plus haut degré évocatrices, des jeux de physionomie, des regards, des moindres intonations et inflexions de voix de ses personnages, renseignant le lecteur, presque aussi bien que pourrait le faire le jeu des acteurs, sur la signification de leurs paroles, Proust ne se contente presque jamais de simples descriptions et n'abandonne que rarement le dialogue à la libre interprétation des lecteurs. Il ne le fait que lorsque le sens apparent de leurs paroles recouvre exactement leur sens caché. Qu'il y ait, entre la conversation et la sous-conversation, le plus léger décalage, qu'elles ne se recouvrent pas tout à fait, et aussitôt il intervient, tantôt avant que le personnage parle, tantôt dès qu'il a parlé, pour montrer tout ce qu'il voit, expliquer tout ce qu'il sait, et il ne laisse au lecteur d'autre incertitude que celle qu'il est forcé d'avoir lui-même, malgré tous ses efforts, sa situation privilégiée, les puissants instruments d'investigation qu'il a créés.

Mais ces mouvements innombrables et minuscules qui préparent le dialogue sont pour Proust, à la place d'où il les voit, ce que sont, pour le cartographe qui étudie une région en la survolant, les vagues et les remous des cours d'eau ; il ne voit et ne reproduit que les grandes lignes immobiles que ces mouvements composent, les points où ces lignes se joignent, se croisent ou se séparent ; il reconnaît parmi elles celles qui sont déjà explorées et les désigne par leurs noms connus : jalousie, snobisme, crainte, modestie, etc. ; il décrit, classe et nomme celles qu'il a découvertes, il cherche à dégager de ses observations des principes généraux. Sur cette vaste carte géographique représentant des régions pour la plupart encore peu explorées, qu'il déploie devant ses lecteurs, ceux-ci, les yeux fixés sur la pointe de sa baguette avec toute l'attention dont ils sont capables, s'efforcent de bien voir, de bien retenir,

de bien comprendre, et se sentent récompensés de leurs peines lorsqu'ils ont réussi à reconnaître et à suivre des yeux jusqu'au bout ces lignes souvent nombreuses et sinueuses quand, pareilles à des fleuves qui se jettent dans la mer, elles se croisent, se séparent et se mêlent dans la masse du dialogue.

Mais en faisant appel à l'attention volontaire du lecteur, à sa mémoire, en s'adressant sans cesse à ses facultés de compréhension et de raisonnement, cette méthode renonce du même coup à tout ce sur quoi les behavioristes, avec un optimisme exagéré, fondent tous leurs espoirs, cette part de liberté, d'inexprimable, de mystère, ce contact direct et purement sensible avec les choses, qui doivent faire se déployer les forces instinctives du lecteur, les ressources de son inconscient et ses pouvoirs de divination.

S'il est certain que les résultats qu'obtiennent les behavioristes en faisant appel à ces forces aveugles — même dans celles de leurs œuvres où les implications sont le plus riches et les indications en creux le plus profondes — sont infiniment plus pauvres qu'ils ne veulent le croire, il n'en demeure pas moins que ces forces existent et qu'une des qualités de l'œuvre romanesque est de leur permettre, aussi, de se déployer.

Cependant, malgré ces reproches assez graves qu'on peut faire à l'analyse, il est difficile de s'en détourner aujourd'hui sans tourner le dos au progrès.

Ne vaut-il pas mieux essayer, en dépit de tous les obstacles et de toutes les déceptions possibles, de perfectionner pour l'adapter à de nouvelles recherches un instrument qui, perfectionné à son tour par des hommes nouveaux, leur permettra de décrire de façon plus convaincante, avec plus de vérité et de vie des situations et des sentiments neufs, plutôt que de s'accommoder de procédés faits pour saisir ce qui n'est plus aujourd'hui que l'apparence, et de tendre à fortifier

toujours plus le penchant naturel de chacun pour le trompe-l'œil ?

Il est donc permis de rêver — sans se dissimuler tout ce qui sépare ce rêve de sa réalisation — d'une technique qui parviendrait à plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains que Proust n'a eu le temps que de survoler et dont il n'a observé et reproduit que les grandes lignes immobiles : une technique qui donnerait au lecteur l'illusion de refaire lui-même ces actions avec une conscience plus lucide, avec plus d'ordre, de netteté et de force qu'il ne peut le faire dans la vie, sans qu'elles perdent cette part d'indétermination, cette opacité et ce mystère qu'ont toujours ses actions pour celui qui les vit.

Le dialogue, qui ne serait pas autre chose que l'aboutissement ou parfois une des phases de ces drames, se délivrerait alors tout naturellement des conventions et des contraintes que rendaient indispensables les méthodes du roman traditionnel. C'est insensiblement, par un changement de rythme ou de forme qui épouserait en l'accentuant sa propre sensation, que le lecteur reconnaîtrait que l'action est passée du dedans au dehors.

Le dialogue, tout vibrant et gonflé par ces mouvements qui le propulsent et le sous-tendent, serait, quelle que soit sa banalité apparente, aussi révélateur que le dialogue de théâtre.

Il ne s'agit là évidemment que de recherches possibles et d'espoirs.

Cependant ces problèmes que le dialogue pose de façon chaque jour plus pressante à tous les romanciers, qu'ils veuillent ou non le reconnaître, ont été jusqu'à un certain point résolus, mais de manière très différente, par un écrivain anglais encore peu connu ici, Ivy Compton-Burnett.

La solution absolument originale, à la fois élégante et forte, qu'elle a su leur donner, suffirait pour lui faire

mériter la place qui lui est attribuée depuis quelques années par la critique anglaise unanime et par une certaine partie du public anglais : celle d'un des plus grands romanciers que l'Angleterre ait jamais eus.

On ne peut qu'admirer le discernement d'une critique et d'un public qui ont su voir la nouveauté et l'importance d'une œuvre déconcertante à bien des égards.

Rien de moins actuel, en effet, que les milieux qu'elle décrit (la riche bourgeoisie et la petite noblesse anglaise entre les années 1880 et 1900), rien de plus limité que le cercle familial où se meuvent ses personnages, ni de plus désuet que les descriptions de leur aspect physique par lesquelles elle les présente, ni de plus surprenant que la désinvolture avec laquelle elle dénoue suivant les procédés les plus conformistes ses intrigues et l'opiniâtreté monotone avec laquelle, au long de quarante années de travail et à travers vingt ouvrages, elle pose et résout de façon identique les mêmes problèmes.

Mais ses livres ont ceci d'absolument neuf, c'est qu'ils ne sont qu'une longue suite de dialogues. L'auteur, là encore, les présente suivant la manière traditionnelle, se tenant à distance de ses personnages, à une grande distance cérémonieuse, se bornant le plus souvent, comme le font les behavioristes, à reproduire simplement leurs paroles et à renseigner tranquillement le lecteur, sans chercher à varier ses formules, au moyen du monotone : dit X, dit Y.

Mais ces dialogues sur lesquels tout repose n'ont rien de commun avec ces brefs colloques allègres et ressemblants qui, réduits à eux-mêmes ou accompagnés de quelques explications cursives, menacent de faire penser chaque jour davantage à ces petits nuages circonscrits d'un trait épais qui sortent de la bouche des personnages sur les dessins des comics.

Ces longues phrases guindées, à la fois rigides et sinueuses, ne rappellent aucune conversation entendue.

Et pourtant, si elles paraissent étranges, elles ne donnent jamais une impression de fausseté ou de gratuité.

C'est qu'elles se situent non dans un lieu imaginaire, mais dans un lieu qui existe dans la réalité : quelque part sur cette limite fluctuante qui sépare la conversation de la sous-conversation. Les mouvements intérieurs, dont le dialogue n'est que l'aboutissement et pour ainsi dire l'extrême pointe, d'ordinaire prudemment mouchetée pour affleurer au dehors, cherchent ici à se déployer dans le dialogue même. C'est pour résister à leur pression incessante et pour les contenir que la conversation se raidit, se guinde, prend cette allure précautionneuse et ralentie. Mais c'est sous leur pression qu'elle s'étire et se tord en longues phrases sinueuses. Un jeu serré, subtil, féroce, se joue entre la conversation et la sous-conversation.

Le plus souvent, le dedans l'emporte : à tout moment quelque chose affleure, s'étale, disparaît et revient, quelque chose est là qui menace à chaque instant de tout faire éclater. Le lecteur sans cesse tendu, aux aguets, comme s'il était à la place de celui à qui les paroles s'adressent, mobilise tous ses instincts de défense, tous ses dons d'intuition, sa mémoire, ses facultés de jugement et de raisonnement : un danger se dissimule dans ces phrases douceâtres, des impulsions meurtrières s'insinuent dans l'inquiétude affectueuse, une expression de tendresse distille tout à coup un subtil venin.

Il arrive que la conversation ordinaire paraisse l'emporter, qu'elle refoule trop loin la sous-conversation. Alors parfois, au moment où le lecteur croit pouvoir enfin se détendre, l'auteur sort tout à coup de son mutisme et intervient pour l'avertir brièvement et sans explication que tout ce qui vient d'être dit était faux.

Mais le lecteur n'est que rarement tenté de se départir de sa vigilance. Il sait qu'ici chaque mot compte. Les dictons, les citations, les métaphores, les expressions

toutes faites ou pompeuses ou pédantes, les platitudes, les vulgarités, les maniérismes, les coq-à-l'âne qui parsèment habilement ces dialogues ne sont pas, comme dans les romans ordinaires, des signes distinctifs que l'auteur épingle sur les caractères des personnages pour les rendre mieux reconnaissables, plus familiers et plus « vivants » : ils sont ici, on le sent, ce qu'ils sont dans la réalité : la résultante de mouvements montés des profondeurs, nombreux, inextricablement emmêlés, que celui qui les perçoit au dehors embrasse en un éclair et qu'il n'a ni le temps ni le moyen de séparer et de nommer.

Sans doute cette méthode se contente-t-elle de faire soupçonner à chaque instant au lecteur l'existence, la complexité et la variété des mouvements intérieurs. Elle ne les lui fait pas connaître comme pourraient y parvenir les techniques qui plongeraient le lecteur dans leur flot et le feraient naviguer parmi leurs courants. Elle a du moins sur ces techniques cette supériorité d'avoir pu atteindre d'emblée la perfection. Et, par là, elle a réussi à porter au dialogue traditionnel le plus rude coup qu'il ait subi jusqu'ici.

Il est évident que cette technique, comme aussi toutes les autres, paraîtra un jour prochain ne pouvoir plus décrire que l'apparence. Et rien n'est plus réconfortant et plus stimulant que cette pensée. Ce sera le signe que tout est pour le mieux, que la vie continue et qu'il faut non pas revenir en arrière, mais s'efforcer d'aller plus avant.

NATHALIE SARRAUTE

LE PUBLIC

(SCÈNES D'UN DRAME EN CINQ ACTES).

Ces fragments furent communiqués par l'auteur à la revue madrilène *Los Cuatro Vientos* (1934, nº 3). Le drame puissant et tumultueux qu'ils laissent entrevoir *a été écrit.* L'éminent critique Angel del Rio, qui connut intimement le poète, le déclare en toutes lettres dans son étude : *Vida y Obras de Federico Garcia Lorca* (*Estudios Literarios*, Saragosse, 1952, p. 122). Mais qu'en est-il advenu ? Dans une communication personnelle, il nous rapportait la conclusion de Francisco Garcia Lorca, le frère de Federico et la personne la plus compétente en la matière, selon lequel le manuscrit serait définitivement perdu.

A. B.

REINE ROMAINE

Un personnage entièrement couvert de pampres rouges joue d'une flûte posée sur un chapiteau. Un autre personnage, couvert de grelots dorés, danse au centre de la scène.

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Si je me changeais en nuage ?

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Je me changerais en œil.

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Si je me changeais en caca ?

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Je me changerais en mouche.

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Si je me changeais en chevelure ?

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Je me changerais en baiser.

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Si je me changeais en poitrine ?

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Je me changerais en drap blanc.

UNE VOIX, *sarcastique.* — Bravo !

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Et si je me changeais en poisson-lune ?

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Je me changerais en couteau.

PERSONNAGE AUX GRELOTS, *cessant de danser.* — Oh! pourquoi ? Pourquoi me faire souffrir ? Si tu m'aimes, pourquoi refuses-tu de m'accompagner jusqu'au bout ? Je me change en poisson-lune; toi, tu peux te changer en vague, ou en algue, ou bien, pour n'être pas tenté de m'embrasser, en quelque objet plus lointain, en pleine lune même ! Mais en couteau ! Tu prends plaisir à interrompre ma danse, et danser est ma seule façon de t'aimer.

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Quand tu tournes autour du lit et des objets de la maison, je veux bien te suivre ; mais je n'irai pas jusqu'où ta malice prétend me conduire. Si tu te changeais en poisson-lune, moi, je t'ouvrirais avec un couteau, parce que je suis un homme, plus homme qu'Adam, et je veux que tu sois encore plus homme que moi... homme à rendre muettes les branches sur ton passage. Mais tu n'es pas un homme. Si je n'avais pas cette flûte, tu t'enfuirais vers la lune, la lune couverte de pochettes de dentelles et maculée du sang des femmes.

PERSONNAGE AUX GRELOTS, *timidement.* — Et si je me changeais en fourmi ?

PERSONNAGE AUX PAMPRES, *énergique.* — Je me changerais en terre.

PERSONNAGE AUX GRELOTS, *plus fort.* — Et si je me changeais en terre ?

PERSONNAGE AUX PAMPRES, *plus faible.* — Je me changerais en eau.

PERSONNAGE AUX GRELOTS, *vibrant.* — Et si je me changeais en eau ?

PERSONNAGE AUX PAMPRES, *défaillant.* — Je me changerais en poisson-lune.

PERSONNAGE AUX GRELOTS, *tremblant.* — Et si je me changeais en poisson-lune ?

PERSONNAGE AUX PAMPRES, *se redressant.* — Je me changerais en couteau. En un couteau bien aiguisé, tout au long de quatre printemps.

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Mène-moi donc au bain pour m'y noyer. Ce sera la seule façon de me voir nu. T'imagines-tu que j'aie peur du sang ?

Je sais le moyen de te dominer. Crois-tu que je ne te connaisse pas ?

Et de si bien te dominer que lorsque je dirais : « Si je me changeais en poisson-lune ? » tu me répondrais : « Je me changerais en une bourse de petits œufs de poisson. »

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Prends une hache et coupe-moi les jambes. Laisse venir les insectes des ruines et va-t'en. Car je te méprise. Je voudrais que tu voies le fond de mon cœur. Je crache sur toi.

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Tu le veux ? Eh bien, soit ! Adieu. Je suis bien tranquille. Si je descends aux ruines, j'y rencontrerai l'amour et encore l'amour.

PERSONNAGE AUX PAMPRES, *angoissé.* — Où vas-tu ? où vas-tu ?

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Ne m'as-tu pas dit de m'en aller ?

PERSONNAGE AUX PAMPRES, *d'une voix faible.* — Non, ne t'en va pas. Et si je me changeais en grain de sable ?

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Je me changerais en fouet.

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Et si je me changeais en une bourse de petits œufs de poisson ?

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Je me changerais encore en fouet. En fouet de cordes de guitare.

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Ne me flagelle pas !

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — En fouet de câbles de navire.

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Ne me frappe pas au ventre !

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — En fouet d'étamines d'orchidée.

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Tu finiras par me rendre aveugle !

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Aveugle, parce que tu n'es pas un homme. Moi si, je suis un homme. Un homme, tellement homme que je défaille lorsque s'éveillent les chasseurs. Un homme, tellement homme que j'ai des élancements aux dents quand on brise une tige, si fine soit-elle. Un géant. Un géant, si géant que je peux fendre une roche avec l'ongle d'un nouveau-né.

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — J'attends que vienne la nuit — la blancheur des ruines m'angoisse — pour pouvoir me traîner à tes pieds.

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Non, non. Pourquoi dis-tu cela ? N'est-ce pas toi qui dois m'y obliger ? N'es-tu pas un homme ? Un homme plus homme qu'Adam ?

PERSONNAGE AUX PAMPRES, *tombant à terre.* — Hélas !

PERSONNAGE AUX GRELOTS, *s'approchant, à voix basse.* — Et si je me changeais en chapiteau ?

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Pauvre de moi !

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Tu te changerais en ombre de chapiteau et c'est tout ! Puis Hélène viendrait dans mon lit. Hélène, mon cœur ! Pendant que toi, sous les coussins étendu, tu ruissellerais de sueur, d'une sueur qui ne serait pas la tienne, mais celle des cochers, des soutiers et des médecins qui opèrent le cancer; et alors, moi, je me changerais en poisson-lune et toi, tu ne serais qu'une pincée de poudre qui passe de main en main. *(Le Personnage aux pampres pleure.)* Encore ? Voilà encore que tu pleures ? Il faudra que

je m'évanouisse pour que viennent les paysans. Il faudra que j'appelle les nègres, les énormes nègres blessés par les rasoirs des yuccas qui luttent jour et nuit contre la vase des fleuves. Lève-toi de terre, lâche ! Hier, j'étais chez le fondeur et je lui ai commandé une chaîne. Ne t'éloigne pas de moi, Ève sordide ! Et j'ai passé toute la nuit à pleurer parce que j'avais mal aux poignets et aux chevilles, et pourtant je ne l'avais pas mise, cette chaîne. *(Le Personnage aux pampres fait sonner un sifflet d'argent.)* Que fais-tu ? *(Il le fait sonner de nouveau.)* Je sais ce que tu désires, mais j'ai le temps de m'enfuir.

PERSONNAGE AUX PAMPRES, *se relevant.* — Sauve-toi si tu veux.

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Je me défendrai avec les herbes.

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Essaie de te défendre. *(Il fait sonner son sifflet. Du toit tombe un enfant vêtu de mailles rouges.)*

ENFANT. — L'Empereur ! l'Empereur ! l'Empereur !

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — L'Empereur.

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Je tiendrai ton rôle. Ne te découvre pas. Il y va de ma vie.

ENFANT. — L'Empereur ! l'Empereur ! l'Empereur !

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Tout ceci n'a été qu'un jeu entre nous. Nous jouions. Et maintenant je vais servir l'Empereur en imitant ta voix. Tu peux t'étendre derrière ce grand chapiteau. C'est la première fois que je te le demande. Il y a là-bas une vache qui fait la cuisine pour les soldats.

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — L'Empereur. Plus rien à faire. Tu as brisé le fil de l'araignée et, voici, je sens que mes grands pieds rapetissent.... Répugnant !

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Veux-tu un peu de thé ? Où trouver une boisson chaude dans ces ruines ?

ENFANT, *à terre.* — L'Empereur ! l'Empereur ! l'Empereur !

Sonnerie de trompette. Apparaît l'Empereur des Romains. L'accompagne un Centurion en tunique jaune et à peau grise. Derrière eux viennent les quatre chevaux montés par les trompettes. L'Enfant se dirige vers l'Empereur. Celui-ci le prend dans ses bras et ils se perdent parmi les chapiteaux.

CENTURION. — L'Empereur cherche quelqu'un.

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Je suis ce quelqu'un.

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Je suis ce quelqu'un.

CENTURION. — Lequel des deux ?

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Moi.

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Moi.

CENTURION. — L'Empereur devinera bien le bon. Avec un couteau ou un crachat. Soyez maudits, vous et toute votre race ! C'est par votre faute que je cours le monde, que je dors sur le sable. Ma femme est belle comme une montagne. Elle enfante par portées de quatre ou cinq ; mais jamais à midi sous les arbres. J'ai deux cents enfants. Et j'en aurai beaucoup plus. Race maudite !

Le Centurion crache et se met à chanter.

Un long cri soutenu retentit derrière la colonne. Apparaît l'Empereur, s'essuyant le front. Il ôte des gants noirs, puis des gants rouges qui révèlent des mains d'une blancheur classique.

EMPEREUR, *rogue.* — Lequel des deux est le un ?

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Moi, Sire.

EMPEREUR. — Un est un et toujours un. J'ai égorgé plus de quarante garçons qui n'ont pas voulu le dire.

CENTURION, *il crache.* — Un est un et rien qu'un.

EMPEREUR. — Et il n'y en a pas deux.

CENTURION. — Parce que, s'il y en avait deux, l'Empereur ne serait pas sur ces chemins à le chercher.

EMPEREUR, *au Centurion.* — Déshabille-les !

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Je suis le un, Sire. Celui-ci est le mendiant des ruines. Il se nourrit de racines.

EMPEREUR. — Écarte-toi.

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Tu me connais. Tu sais qui je suis.

Il se dépouille de ses pampres et dévoile une blanche nudité de plâtre.

EMPEREUR, *l'étreignant.* — Un est un.

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Et toujours un. Si tu m'embrasses, j'ouvrirai la bouche pour m'enfoncer ensuite ton épée dans la gorge.

EMPEREUR. — Ainsi ferai-je.

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Et laisse ma tête amoureuse dans les ruines.

La tête d'un qui toujours fut un.

EMPEREUR, *soupirant.* — Un.

CENTURION, *à l'Empereur.* — C'est difficile, mais tu l'as.

PERSONNAGE AUX PAMPRES. — Il l'a parce que jamais il ne pourra l'avoir.

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Au traître ! Au traître !

CENTURION. — Tais-toi, vieux rat ! Fils de balayette !

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Gonzalo ! Au secours ! Gonzalo !

Le Personnage aux grelots tire sur une colonne qui se dédouble en un paravent blanc — celui de la première scène. De derrière sortent les trois hommes barbus et le metteur en scène.

PREMIER HOMME. — Au traître !

PERSONNAGE AUX GRELOTS. — Il nous a trahis !

METTEUR EN SCÈNE. — Au traître !

L'Empereur et le Personnage aux pampres sont enlacés.

Rideau.

CINQUIÈME TABLEAU

Au centre de la scène, un lit vu de face et perpendiculaire comme dans les peintures primitives ; un Nu y est couché, vieux et couronné d'épis bleus. Au fond, arcs et escaliers qui conduisent aux loges d'un grand théâtre. A droite, l'entrée d'une Université. Au lever du rideau, on entend une salve d'applaudissements.

NU. — Quand finiras-tu ?

INFIRMIER, *entrant rapidement.* — Quand le tumulte aura cessé.

NU. — Que veulent-ils ?

INFIRMIER. — Ils veulent la mort du metteur en scène.

NU. — Et que disent-ils de moi ?

INFIRMIER. — Rien.

NU. — Et Gonzalo, quelles nouvelles ?

INFIRMIER. — On le cherche dans les ruines.

NU. — Je voudrais mourir. Combien de verres de sang m'a-t-on prélevés ?

INFIRMIER. — Cinquante. Je vais maintenant te donner le fiel et, plus tard, à huit heures, je viendrai avec un bistouri approfondir la plaie de ton flanc.

NU. — Celle qui a le plus de vitamines ?

INFIRMIER. — Oui.

NU. — Est-ce qu'on a laissé sortir les gens sous l'arène ?

INFIRMIER. — Au contraire. Les soldats et les ingénieurs sont en train de boucher toutes les issues.

NU. — Nous sommes à combien de Jérusalem?

INFIRMIER. — Trois gares, s'il reste assez de charbon.

NU. — Mon père, éloigne de moi ce calice d'amertume.

INFIRMIER. — Tais-toi. Voilà le troisième thermomètre que tu casses.

Apparaissent les Étudiants, en capes noires et insignes rouges.

ÉTUDIANT 1. — Pourquoi ne limons-nous pas les fers ?

ÉTUDIANT 2. — La ruelle est pleine de gens armés et il est difficile de s'évader par là.

ÉTUDIANT 3. — Et les chevaux ?

ÉTUDIANT 5. — Les chevaux ont réussi à s'enfuir en crevant le plafond de la scène.

ÉTUDIANT 4. — Quand j'étais enfermé dans la tour, je les ai vus monter en bandes sur la colline. Ils allaient avec le metteur en scène.

ÉTUDIANT 1. — Le théâtre n'a pas de dessous ?

ÉTUDIANT 2. — Les dessous eux-mêmes sont bondés. Mieux vaut rester.

On entend une salve d'applaudissements. L'Infirmier redresse le Nu et lui arrange ses oreillers.

NU. — J'ai soif.

INFIRMIER. — J'ai envoyé chercher de l'eau au théâtre.

ÉTUDIANT 4. — La première bombe de la révolution a balayé la tête du professeur de rhétorique.

ÉTUDIANT 2. — Pour le bonheur de sa femme, qui va trimer tellement désormais qu'elle devra se mettre un robinet à chaque mamelle.

ÉTUDIANT 3. — On dit que, la nuit, un cheval montait avec elle à la terrasse.

ÉTUDIANT 1. — C'est elle justement qui a vu, par un œil-de-bœuf du théâtre, tout ce qui se passait et qui a donné l'alarme.

ÉTUDIANT 4. — Et malgré les poètes, qui posaient une échelle pour l'assassiner, elle a continué à crier jusqu'à ce que tout le monde accourût.

ÉTUDIANT 2. — Elle s'appelle ?

ÉTUDIANT 3. — Hélène.

ÉTUDIANT 1, *à part.* — Séléné.

ÉTUDIANT 2, *à l'Étudiant 1.* — Qu'est-ce qui te prend ?

ÉTUDIANT 1. — J'ai peur de sortir en plein air.

Les deux Voleurs descendent par les escaliers. Plusieurs dames, en toilette de soirée, quittent précipitamment leurs loges. Les étudiants discutent.

DAME 1. — Est-ce que les voitures seront encore à la porte ?

DAME 2. — Quelle horreur !

DAME 3. — On a trouvé le metteur en scène dans le tombeau.

DAME 1. — Et Roméo ?

DAME 4. — On le déshabillait quand nous sommes sorties.

GARÇON 1. — Le public veut que le poète soit traîné par des chevaux.

DAME 1. — Pourquoi donc ? C'était un drame délicieux et la révolution n'a pas le droit de profaner les tombes.

DAME 2. — Les voix étaient absolument vivantes ; les apparences également. Quel besoin avions-nous de lécher les squelettes ?

GARÇON 1. — Vous avez raison. L'acte du tombeau était conduit d'une façon prodigieuse. Mais j'ai découvert la supercherie quand j'ai vu les pieds de Juliette. Ils étaient tout petits !

DAME 2. — Ravissant ! Vous n'allez pas les critiquer, j'espère.

GARÇON 1. — Non, mais ils étaient trop petits pour être des pieds de femme. Ils étaient trop parfaits, trop féminins. C'étaient des pieds d'homme, des pieds inventés par un homme.

DAME 2. — Quelle horreur !

Du théâtre parviennent des murmures et des cliquetis d'épées.

DAME 3. — Nous ne pourrons pas sortir ?

GARÇON 1. — En ce moment, la révolution arrive à la cathédrale. Prenons l'escalier. *(Ils sortent.)*

ÉTUDIANT 4. — Le tumulte s'est élevé quand la salle a vu que Roméo et Juliette s'aimaient pour de bon.

ÉTUDIANT 2. — C'est justement le contraire. Le tumulte s'est élevé quand les gens ont vu qu'ils ne s'aimaient pas, qu'ils ne pourraient jamais s'aimer.

ÉTUDIANT 4. — Le public a du flair ; c'est pourquoi il a protesté.

ÉTUDIANT 2. — Justement. Les squelettes s'aimaient, ils étaient jaune de flamme, mais les costumes ne s'aimaient pas et le public a vu plus d'une fois la traîne de Juliette couverte des petits crapauds de la nausée.

ÉTUDIANT 4. — Les gens oublient les costumes pendant la représentation et la révolution a éclaté lorsqu'on a découvert la véritable Juliette bâillonnée sous les fauteuils, du coton plein la bouche.

ÉTUDIANT 1. — Voilà le grand malentendu et le théâtre en meurt. Le public ne doit pas traverser les soies et les cartons que dresse le poète dans ses rêves. Roméo peut être un oiseau et Juliette une pierre. Roméo peut être un grain de sel et Juliette une carte de géographie. Qu'est-ce que cela peut faire au public ?

ÉTUDIANT 4. — Rien, mais un oiseau ne peut pas être un chat, ni une pierre un coup de mer.

ÉTUDIANT 2. — Question de forme, de masques. Un chat peut être une grenouille, et la lune d'hiver un fagot de bois grouillant de vers transis. Le public doit dormir à l'intérieur des mots et non pas voir, à travers la colonne, les brebis qui bêlent et les nuages qui voguent dans les cieux.

ÉTUDIANT 4. — C'est pour cela que la révolution a éclaté. Le metteur en scène a ouvert les trappes et la salle a pu voir que le poison des fausses veines avait causé la mort véritable de plusieurs enfants. Ce ne

sont pas les signatures contrefaites qui exaltent la vie, mais le cheveu barométrique qu'elles ont au revers.

ÉTUDIANT 2. — En fin de compte, est-il absolument nécessaire que Roméo et Juliette soient un homme et une femme pour que la scène du tombeau donne une impression de réalité déchirante ?

ÉTUDIANT 1. — Non, et c'est ce que le metteur en scène s'est proposé de démontrer de façon géniale.

ÉTUDIANT 4. — Ainsi donc, ce n'est pas nécessaire ? Eh bien ! arrête les machines et lance les grains de blé sur des champs d'acier.

ÉTUDIANT 2. — Soit. Qu'arriverait-il alors ? Ceci : les champignons y viendraient et les cœurs battraient à un rythme plus intense et plus passionnant. Tandis qu'aujourd'hui on sait ce que nourrit un grain de blé et l'on ignore ce que nourrit un champignon.

ÉTUDIANT 5, *sortant des loges*. — Le juge est arrivé et, avant de les assassiner, on va leur faire rejouer la scène du tombeau.

ÉTUDIANT 4. — Allons-y. Tu verras comme j'ai raison.

ÉTUDIANT 2. — Oui. Allons voir la dernière Juliette vraiment féminine qui paraisse au théâtre. *(Ils sortent rapidement.)*

NU. — Mon père, pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font.

INFIRMIER, *aux Voleurs*. — Pourquoi arrivez-vous à cette heure-ci ?

VOLEURS. — C'est le régisseur qui s'est trompé.

INFIRMIER. — On vous a fait les piqûres ?

VOLEURS. — Oui.

Ils s'assoient au pied du lit avec des cierges allumés. La scène reste dans la pénombre. Arrive le Régisseur.

INFIRMIER. — Voilà bien le moment de nous avertir !

RÉGISSEUR. — Je vous demande pardon. Mais on avait égaré la barbe de Joseph d'Arimathie.

INFIRMIER. — La salle d'opération est prête ?

RÉGISSEUR. — Il ne manque que les chandeliers, le calice et les ampoules d'huile camphrée.

INFIRMIER. — Dépêche-toi.

Le Régisseur sort.

NU. — C'est bientôt ?

INFIRMIER. — Oui. On a donné le troisième coup de cloche. C'est lorsque l'Empereur se déguisera en Ponce Pilate.

GARÇON I, *apparaît avec les dames.* — Je vous en prie, ne vous laissez pas gagner par la panique !

DAME I. — C'est affreux de se perdre dans un théâtre sans trouver de sortie.

DAME 2. — Ce qui m'a le plus effrayée, c'est le loup de carton-pâte et les quatre serpents sur le lac de fer-blanc.

DAME 3. — En grimpant sur les hauteurs des ruines, nous avons cru voir la lumière de l'aurore, mais nous avons buté contre les rideaux et mes souliers de lamé sont tout tachés de pétrole.

DAME 4, *s'appuyant aux arcs.* — On redonne la scène du tombeau. Il est hors de doute maintenant que le feu va enfoncer les portes. Tout à l'heure, déjà, je l'ai vu, les gardiens avaient les mains brûlées et ils ne pouvaient plus le maîtriser.

GARÇON I. — Par les branches de cet arbre, nous pouvons atteindre un des balcons, d'où nous appellerons au secours.

INFIRMIER, *à voix basse.* — Quand sonnera le glas de l'agonie ?

VOLEURS, *élevant les cierges.* — *Sanctus, Sanctus, Sanctus.*

NU. — Père : entre tes mains, je remets mon esprit.

INFIRMIER. — Tu es en avance de deux minutes.

NU. — C'est parce que le rossignol a déjà chanté.

INFIRMIER. — C'est vrai. Et les pharmacies sont ouvertes pour l'agonie.

NU. — Pour l'agonie de l'homme seul, sur les plates-formes et dans les trains.

INFIRMIER, *consultant sa montre. A haute voix.* — Apportez le drap. Faites bien attention à vos perruques ; le courant d'air pourrait les emporter. Vite.

VOLEURS. — *Sanctus. Sanctus. Sanctus.*

NU. — Tout est consommé.

Le lit pivote sur un axe. Le Nu disparaît. Sur le côté opposé du lit apparaît, étendu, l'Homme 1, toujours en frac et barbe noire.

HOMME 1, *fermant les yeux.* — Agonie !

La lumière prend la teinte argentée des écrans cinématographiques. Les arcs et les marches du fond se colorent d'une clarté bleue granulée. Les Voleurs et l'Infirmier se retirent en esquissant un pas de danse, sans tourner le dos. Les Étudiants entrent sous un des arcs. Ils ont en main de petites lampes de poche.

ÉTUDIANT 4. — L'attitude du public a été déplorable.

ÉTUDIANT 1. — Déplorable. Le spectateur ne doit jamais intervenir dans le drame. Quand on va à l'aquarium, on n'assassine pas les serpents de mer, ni les rats d'eau, ni les poissons couverts de lèpre, mais on laisse glisser son regard sur les vitres et on s'instruit.

ÉTUDIANT 4. — Roméo était un homme de trente ans et Juliette un garçon de quinze. La dénonciation du public a porté ses fruits.

ÉTUDIANT 2. — Le metteur en scène a évité d'une manière géniale que la masse du public ne s'en aperçoive, mais les chevaux et la révolution ont ruiné ses plans.

ÉTUDIANT 4. — Ce qu'il y a d'inadmissible, c'est qu'on les ait assassinés.

ÉTUDIANT 1. — Et qu'on ait assassiné la vraie Juliette, qui gémissait sous les fauteuils.

ÉTUDIANT 4. — Par pure curiosité, pour voir ce qu'ils avaient dans le ventre.

ÉTUDIANT 3. — Et qu'a-t-on mis au clair ? Une grappe de blessures et un désarroi total.

ÉTUDIANT 4. — Ce bis a été merveilleux, parce qu'indubitablement ils s'aimaient d'un amour incalculable, encore que je ne le justifie pas, moi. Lorsque le rossignol s'est mis à chanter, je n'ai pas pu retenir mes larmes.

ÉTUDIANT 3. — Ni aucun des spectateurs. Mais ensuite ils ont brandi couteaux et matraques, parce que la lettre était plus forte qu'eux et parce que la doctrine, quand elle dénoue sa chevelure, peut renverser sans crainte les vérités les plus innocentes.

ÉTUDIANT 5, *exultant.* — Regardez, j'ai pu avoir un soulier de Juliette ! Les nonnes la bâillonnaient et je l'ai volé.

ÉTUDIANT 4, *sérieux.* — Quelle Juliette ?

ÉTUDIANT 5. — Quelle Juliette veux-tu que ce soit ? Celle qui était sur le plateau, celle qui avait les plus beaux pieds du monde.

ÉTUDIANT 4, *étonné.* — Comment, tu ne t'es pas rendu compte que cette Juliette-là était un jeune homme déguisé, une idée du metteur en scène, et que la vraie Juliette était bâillonnée sous les banquettes ?

ÉTUDIANT 5, *éclatant de rire.* — Voilà qui me plaît ! Elle paraissait si belle et c'était un jeune homme déguisé ! Moi, ça m'est bien égal. En revanche, je ne me serais pas baissé pour ramasser le soulier de la fille pleine de poussière qui gémissait comme une chatte sous les chaises.

ÉTUDIANT 3. — Cependant c'est pour cela qu'on l'a assassinée.

ÉTUDIANT 5. — Parce que les gens sont fous. Quant à moi, qui monte deux fois par jour à la montagne pour

garder, quand j'ai fini mes études, un énorme troupeau de taureaux que je dois affronter et vaincre à tout instant, je n'ai pas le temps de m'inquiéter si c'est un homme, ou une femme, ou un enfant. Je vois seulement que cela m'emplit de désir et de joie.

ÉTUDIANT I. — Bravo ! Et si je veux être amoureux d'un crocodile ?

ÉTUDIANT 5. — Libre à toi.

ÉTUDIANT I. — Et si je veux être amoureux de toi ?

ÉTUDIANT 5, *lui lançant le soulier.* — A ta guise, je te le permets et je te porte sur mes épaules au milieu des rochers.

ÉTUDIANT I. — Et alors nous détruisons tout.

ÉTUDIANT 5. — Les foyers et les familles.

ÉTUDIANT I. — Et, là où l'on parlera d'amour, nous entrerons avec des souliers de football et nous lancerons de la mousse contre les miroirs.

ÉTUDIANT 5. — Et nous brûlerons le livre où les prêtres lisent la messe.

ÉTUDIANT I. — Allons, partons vite !

ÉTUDIANT 5. — J'ai quatre cents taureaux. Avec les câbles qu'a tordus mon père, nous les fixerons aux rochers pour que tout saute et qu'un volcan jaillisse.

ÉTUDIANT I. — Hourra ! Hourra pour les garçons, pour les filles, pour les grenouilles et les petites cales de bois !

RÉGISSEUR, *apparaissant.* — Messieurs, cours de géométrie descriptive.

HOMME I. — Agonie.

La scène demeure dans la pénombre. Les étudiants allument leurs lampes et entrent à l'Université.

RÉGISSEUR, *bougon.* — Et ne faites pas de mal aux vitres !

ÉTUDIANT 5, *s'enfuyant sous les arcs avec l'Étudiant I.* — Hourra ! hourra ! hourra !

HOMME I. — Agonie. Solitude de l'homme dont le som-

meil se peuple d'ascenseurs, de trains où tu t'en vas à des vitesses vertigineuses. Solitudes des édifices, des coins de rues, des plages où tu n'apparaîtras jamais plus.

DAME 1, *dans l'escalier.* — Encore le même décor ? C'est affreux !

GARÇON 1. — Nous trouverons bien la bonne porte !

DAME 2. — De grâce, ne me lâchez pas la main !

GARÇON 1. — Au point du jour, nous pourrons nous guider d'après les ouvertures.

DAME 3. — Je commence à avoir froid dans cette toilette.

HOMME 1, *d'une voix faible.* — Henri ! Henri !

DAME 1. — Qu'est-ce donc ?

GARÇON 1. — La paix...

La scène est plongée dans l'ombre. La lampe du Garçon 1 illumine le visage de l'Homme 1, mort.

Rideau.

FEDERICO GARCIA LORCA

(*Traduit par* André Bélamich.)

LA NUIT DE LONDRES

Il y a un ordre, et je n'ai pas à le chercher; je marche dans une rue que je connais ; on a remplacé dernièrement par un mur de briques une clôture de planches derrière laquelle il y a les ruines de plusieurs maisons bombardées, et de grands arbres dont les branches s'avancent presque jusqu'aux lampes de la rue. De l'autre côté de la rue, il y a une grille entrelacée de fils de fer barbelés dans sa partie supérieure, et derrière laquelle s'étend un parc assez profond — un square réservé aux habitants des immeubles qui l'entourent sur les trois autres côtés, comme celui que je vois de ma fenêtre. Moins de fenêtres éclairées dans celui-ci que dans le mien ; il est vrai qu'il est maintenant près de minuit, un jour de semaine. Je suis loin de la foule encore ; à moins de marcher très vite, je ne trouverai plus ni métro, ni autobus pour rentrer chez moi. D'ailleurs, trouverais-je le dernier autobus vers mon quartier, je serais probablement si fatigué que je le regarderais passer sans me décider à l'effort d'y monter. Je connais bien cette fatigue qui me permet de marcher trois ou quatre heures sans m'arrêter — et qui ne me permet que cela — qui m'enferme dans une déambulation dont je ne peux sortir qu'en tombant dans le sommeil. Elle est là ; je suis depuis quelque temps déjà la ligne qui se trace devant moi à mesure que j'avance ; bien qu'elle me soit invisible, je ne peux l'imaginer que blanche — d'un blanc presque gris, comme tracée à la craie depuis assez

longtemps pour qu'elle soit devenue, par la pluie et la poussière, presque indistincte sur le trottoir ; je ne sais jamais quand je fais les premiers pas sur cette ligne, qui n'existe plus derrière moi ; subitement, elle est là, sa fin m'échappe comme son commencement. Une illusion de la fatigue fait donc partie de cet ordre dont je ne peux pas douter ; et elle n'est pas seule à se produire, quelquefois c'est toute une perspective qui se met à vaciller, un pan de lumières qui se déplace d'une façade à l'autre, puis s'envole dans le noir. Et souvent enfin je m'égare dans des quartiers qui ne sont pas forcément très éloignés du mien ; non seulement le nom des rues m'est inconnu, mais des bruits de machines ou d'eau souterraine que je n'entends nulle part ailleurs me parviennent de façon presque continuelle, passé une certaine heure. Dès que la longue marche est commencée, je prévois tout cela, je le sens venir avec la fatigue, et il n'est pas question de résister.

Cette nuit-là, non seulement je ne résistais pas, mais je me serais presque impatienté de me sentir si complètement éveillé encore, alors que je marchais depuis plus d'une heure. Bien que je n'eusse pas choisi les rues que je suivais, je savais où je me trouvais ; il m'a semblé tout à coup que je ne pourrais plus jamais m'égarer dans cette ville, même si j'étais à bout de forces, et que les diverses illusions avaient cessé de jouer. Mais non pas la ligne blanche de la marche interminable — car elle n'est pas une illusion : je ne l'ai jamais vue. Elle reviendra chaque fois que je penserai à cette ville, exactement comme Mr. Smith revient, lui que je n'ai jamais vu non plus. Ce commencement, qui se réduit à presque rien, il faut tout de même que quelque chose le marque : un point de départ, un point qui reste acquis. Si Mr. Smith existait d'une certaine manière, si j'avais la certitude de sa présence le temps seulement d'en saisir l'empreinte morale — ce serait lui, ce commencement. Et si sa

façon d'exister est de ne pas apparaître, du moins pas à moi, comment se fait-il que je pense à lui ? Je l'ai peut-être su à un moment donné ? Il faudrait alors revenir en arrière, tout reprendre... J'ai songé un instant à m'arrêter, non pour revenir en arrière, mais pour tirer à pile ou face, sur les dalles de Knightsbridge où j'étais arrivé, l'existence ou la non-existence de Mr. Smith ; j'ai gardé longtemps dans ma main la pièce d'un penny que j'avais démêlée de quelque monnaie qui flottait dans ma poche ; beaucoup plus tard dans la nuit, je me suis souvenu de cette pièce, c'était une autre sans doute ; peu importe.

Toujours Mr. Smith, de plus en plus lointain ; il me semble qu'enfin la fatigue se faisait sentir, car, après cette idée de pile ou face, il m'a fallu quelques instants pour retrouver le nom qui venait de m'échapper, un nom à quoi plus rien ne correspondait, et que je connaissais cependant, que je n'avais cessé de me répéter — Mr. Smith. J'étais arrivé au coin des grands magasins Harrods quand ce nom m'est revenu. C'était peut-être là une simple coïncidence, mais sur le moment j'ai ressenti comme une bouffée d'évidence l'identité entre cette vitrine que je voyais et le nom dont je me souvenais, et le personnage ainsi marqué — et moi-même aussi que j'apercevais au même instant reflété dans la grande vitrine. J'avais ralenti le pas ; une lampe de la rue m'éclairait alors que la vitrine était dans la pénombre, de sorte que mon image là dedans était plus nette que les objets sur lesquels elle glissait. C'était une vitrine consacrée à des costumes de sport et spécialement à des articles pour la montagne. Plusieurs hommes étaient réunis à l'intérieur de ce qui m'a paru un chalet-refuge ; le matériel d'un pique-nique de grande excursion était posé au milieu d'eux sur une table. Mr. Smith prend des vacances ; je n'avais pas songé à cela ; et pourtant je connais la légende : quand prenez-vous vos vacances ?

Elle est même de celles dont je peux faire usage, et je ne m'en suis pas privé cet été. Mais je n'avais jamais vu ce qu'elle signifiait... Est-ce que je le puis d'ailleurs ? Je regarde une vitrine de Harrods, et Mr. Smith dort dans tous les quartiers, ou bien veille quelque part dans un séjour de vacances, attend un train, existe, n'existe pas, qu'est-ce que j'en sais ? Je longe une rangée de vitrines interminable, lentement, observant le contenu de chacune d'elles jusqu'à ce que j'en aie saisi le sens ; car chaque vitrine illustre un moment précis de la vie ; mais, comme l'éclairage à cette heure est réduit au minimum dans le grand magasin, c'est toujours mon reflet que je distingue le plus nettement. J'ai cependant distingué un costume dont la coupe m'a rappelé Florian de Kergolët. Il a le bras tendu, et quelque chose de gris à la main qui doit être un bouquet pour la dame debout en face de lui. On raconte encore à l'Agence que Florian de Kergolët était homosexuel, mais sur quels indices ?... Comme je passais à la vitrine suivante, la pièce d'un penny que je faisais tourner machinalement dans ma main a glissé entre mes doigts et a roulé sur le trottoir, presque sans bruit. J'ai couru après elle sans la perdre de vue, et je l'ai ramassée. En me relevant, je me suis trouvé devant un homme et une femme que le bruit de mes pas tandis que je courais m'avait empêché d'entendre venir. J'ai failli perdre l'équilibre en voulant m'écarter d'eux alors que je n'étais pas encore complètement redressé. Eux aussi s'écartaient, mais du même côté, de sorte qu'il s'en est fallu de peu que je ne tombe dans leurs jambes. Ils se sont lestement rejetés vers l'autre bord du trottoir, et je me suis retrouvé d'aplomb derrière eux qui s'éloignaient rapidement. Tout ce temps-là, j'avais murmuré des excuses, et j'ai continué alors que le couple ne pouvait plus m'entendre — mais ce n'était plus des excuses que je marmottais, — les mots que j'ai répétés durant quelques pas saccadés étaient :

pauvre idiot, pauvre idiot — ou quelque chose dans ce genre. J'ai vite repris mon silence et mon pas régulier, car d'autres passants venaient dans ma direction, et la pièce d'un penny s'est remise à tourner dans ma main comme avant, mais, si je ne disais plus : pauvre idiot, je le pensais. J'étais celui qui avait compris la foule, et à travers elle ce qui la conduit, et autour d'elle ce qui la menace — et qu'est-ce qui se passait ? Devant les deux premiers passants venus, j'avais été saisi de frayeur ; j'étais presque tombé et n'avais repris équilibre que pour m'enfuir. L'instant d'avant, il y avait un ordre encore, bien que ce ne fût pas celui que j'avais imaginé ; il m'ignorait, mais il assurait le sol sous mes pas. Puis cette pièce d'un penny avait sauté de ma main sur le trottoir ; ce n'était rien, c'était tout de même la preuve que le sol n'était pas réellement assuré sous mes pas. La ligne blanche... Y avais-je jamais cru ? Et l'observatoire, et l'ordre quelconque... J'y croyais peut-être au commencement de cette nuit, quand j'allais et venais dans ma chambre ; il est même nécessaire que j'y aie cru, pour me sentir si démuni à présent. A un certain moment, j'ai tout envoyé promener ; j'ai trouvé que la mort était la seule issue offerte à quelqu'un porteur de mes grandes idées — quelqu'un déjà qui, n'étant plus moi, me débarrassait de la rêverie ; j'étais quitte ; je revenais à mon niveau ordinaire. A mon état de fonctionnaire dont les vacances se passent à ne rien dépenser afin de rattraper l'avance de traitement qu'on lui a consentie naguère pour une raison valable. A se contenter d'être ce qu'il est — je ne peux faire autrement que d'y réussir, ne voyant vraiment pas ce que je pourrais être d'autre que ce que je suis. Il ne s'est rien passé, et j'ai eu peur, sans savoir de quoi. Cet homme et cette femme, en voulant m'éviter, se sont portés du même côté que moi ; il n'y avait maladresse ni de leur part, ni de la mienne ; le hasard, ou une sorte d'attrait du même côté du trottoir,

nous a remis l'un en face de l'autre, et c'est tout ; le problème s'est d'ailleurs presque instantanément résolu, et il y en a des milliers du même genre qui trouvent leur solution tout aussi aisément en ce moment.

J'avais traversé la grande avenue de Knightsbridge ; je longeais à présent les grilles qui la séparent de Hyde Park. Au carrefour vers lequel je marchais, plusieurs lignes d'autobus se croisent, près d'une station du métro. Je distinguais les numéros de ceux qui se trouvaient à l'arrêt. L'un d'eux — le dernier de la nuit peut-être — pouvait me ramener devant ma porte en dix minutes ; je n'avais qu'à presser un peu le pas pour l'attraper : quelques personnes y sont montées encore, je voyais le chauffeur, penché hors de sa cabine, qui causait avec le receveur sur le trottoir. En allongeant le pas, je pouvais sauter dans cet autobus au moment où il démarrerait ; le receveur se dirigeait vers l'arrière, le chauffeur s'était installé à son volant. Je me suis arrêté ; je n'étais pas à plus de dix mètres de l'autobus ; j'ai vu que le receveur était une jeune femme ; lorsqu'elle est montée dans l'autobus, son derrière serré dans l'uniforme masculin s'est dessiné un instant avec une singulière netteté, si bien que le coup de sonnette qui a retenti presque en même temps et le bruit du moteur ont eu je ne sais quoi de provocant. C'était aussi comme un bruit de délivrance pour moi : j'acceptais de ne pas rentrer chez moi, je me tournais décidément vers la nuit ; avant de laisser partir cet autobus, j'étais pressé par l'idée qu'il me restait peu de temps si je voulais ne pas faire à pied le chemin du retour ; et dans ce court intervalle je devais aussi retrouver un certain calme, me ressaisir, en somme, car, tel que j'étais lorsque je m'étais relevé derrière les deux passants, il m'aurait été impossible de prendre place parmi les voyageurs d'un bus : j'étais alors comme enchaîné le long de ma course. Courir et me ressaisir, c'était beaucoup à la fois, et ce

n'était rien encore à côté de tout ce que je savais que je retrouverais, une fois rentré chez moi.

Or je venais de m'arrêter ; un autre autobus passa près de moi et s'éloigna en ligne droite vers Piccadilly ; puis un autre, qui tourna à gauche, remontant le long du parc vers Marble Arch ; un autre encore ; je m'étais adossé à un mur bas qui porte les grilles du parc ; un autre encore, et c'était de nouveau le mien, et le receveur était de nouveau une femme, mais petite, assez corpulente. Ce n'était peut-être pas le dernier, j'avais peut-être marché plus vite que je ne croyais, et je n'avais pas de montre (elle était chez un prêteur sur gages). Tandis que l'autobus s'arrêtait et repartait, je pensais que je n'avais qu'à descendre dans la station du métro pour savoir l'heure. L'entrée était un peu plus loin que la station des autobus, et je me suis dirigé de ce côté ; mais, dans l'intervalle qui me séparait de la station, j'ai complètement oublié mon projet de consulter l'horloge ; j'avais tout le temps, j'avais tout l'espace de la nuit, un avenir enfin, une avenue grande comme tout avenir possible. En tout cas, j'étais à ce moment de la fatigue où l'on oublie aisément beaucoup de choses, mais où celles qui viennent à l'esprit prennent une netteté et une sorte de fraîcheur intempestives. J'avais le temps, j'avais l'espace, je n'avais pas la foule. J'étais cependant sorti de chez moi pour la retrouver ; je croyais donc à cela, même après m'être heurté aux deux passants, puisque j'avais continué comme si j'avais un rendez-vous — avec la foule ? Croire à la foule, à son secret que j'aurais deviné — au Kha du Kha de Piccadilly, peut-être ! Plus du tout, c'était fini, c'était tombé, pulvérisé dans l'air de la nuit. Les gens étaient assez nombreux sur les larges trottoirs de l'avenue que je suivais à présent, et pourtant non loin devant moi l'avenue semblait vide jusqu'à la trouée rougeâtre de Piccadilly Circus.

Il me faut bien admettre qu'à partir de ce moment-là je me suis laissé aller sans chercher à comprendre ce qui m'arrivait, et que je n'ai pas d'excuse à cette glissade accélérée. Il est vrai, j'en trouve bien une, mais elle a tout l'air d'une plaisanterie, et je la donne pour ce qu'elle paraît : j'avais trop à faire. J'étais dans le vide de la nuit, il y avait des gens, mais la foule n'existait pas, n'avait jamais eu lieu, maintenant que j'étais à même de vérifier. Les gens qui marchaient allaient chacun dans son sens, même ceux qui semblaient s'acheminer ensemble, et personne ne tenait à ce que le voisin de rencontre sût quel était le sens exact de sa marche. Même les gens qui marchaient côte à côte s'évitaient par toutes sortes de précautions, comme les deux passants et moi nous avions esquivé le choc dans Knightsbridge. Chacun voulait être seul, afin de suivre obstinément sa ligne blanche, noire, rouge... et de cet écheveau où les fils ne doivent pas se mêler j'avais voulu faire une foule, et voir clair là dedans, moi — alors que les fils sont tous invisibles ! Avant la vie et l'égarement, il y a eu au moins cette idée. Je crois en tout cas qu'il aurait dû y avoir cette idée, et c'est pourquoi je la note ici, comme si je l'avais eue. Mais j'étais déjà loin de l'endroit où elle avait dû me venir (qui était un peu après le métro et son horloge oubliée) ; j'étais à mi-chemin de Hyde Park Corner et de Piccadilly. Il y a là — du moins il y avait cette année-là, car ces quartiers du centre changent vite — entre les luxueux hôtels, les clubs, les agences de tourisme, les vitrines des grandes marques d'automobiles, quelques anciens immeubles souvent remarquables comme vestiges d'architecture, mais qui semblaient abandonnés : portes closes, fenêtres obturées par des rideaux épais derrière des vitres grises, et pour l'un au moins de véritables défenses aux portes et aux fenêtres : un entrecroisement de fils métalliques peu visibles et rigoureusement tendus. Ces quelques

immeubles sont tous ornés d'un haut perron que des colonnes encadrent, et l'accès de ce perron reste libre, comme si les passants avaient normalement le droit de s'y retirer pour allumer une cigarette à l'abri du vent ou se mettre à couvert de la pluie. Quoi qu'il en soit, ces perrons sont accessibles. Sur l'un d'eux un groupe était assis. Je suis passé sans ralentir le pas, mais j'ai tout vu d'un coup d'œil. L'immeuble suivant, ou le second — car j'ai marché un instant — devait être un club, un lieu de réunions tardives à en juger par la rangée de baies éclairées derrière de beaux rideaux vivants (à côté de ces plis morts aux fenêtres que j'avais vues précédemment). Comme dans beaucoup de maisons de Londres, le sous-sol de ce club (j'entendais une musique syncopée : on dansait) était séparé du trottoir par une tranchée bordée d'une grille ; les fenêtres de ce sous-sol étaient éclairées elles aussi, mais d'une lumière qui venait de pièces plus éloignées, par des portes entr'ouvertes ou à travers des cloisons vitrées. Ainsi, l'escalier qui montait de l'entrée de ce sous-sol vers la porte dans la grille qui lui était réservée à côté de la grande ouverture du perron, où la lumière du vestibule se projetait comme un tapis coloré, était-il dans la pénombre. L'obstacle de la grille aux barreaux minces mais serrés rendait encore plus difficile de distinguer ce qui se passait dans la demi-obscurité de la tranchée. Mais cela ne faisait pas obstacle aux voix que j'ai nettement perçues en longeant la grille.

« Celui-là va repasser, disait une voix.

— *I expect he will* (cela ne m'étonnerait pas) », répondait une autre voix.

Je me trouvais à la hauteur du portillon ouvert dans la grille, et j'ai jeté un coup d'œil oblique dans la tranchée du sous-sol : j'en avais le droit, il s'agissait de moi dans ce propos, car j'étais le seul homme sur ce bout de trottoir à ce moment. Ainsi ai-je aperçu

les deux indiscrets : des larbins du club, apparemment, sans casquettes, mais vêtus de ce qui m'a semblé un uniforme bleu ouvert sur un gilet rouge. Ils étaient adossés au mur entre les fenêtres du sous-sol, et leurs yeux se trouvaient à peu près à la hauteur de la chaussée. Ils étaient d'avis tous deux que j'allais repasser devant eux ; ils devaient bien savoir que leurs voix s'entendaient du trottoir, et cela leur était indifférent : que je pusse les entendre ne changerait rien au fait que j'allais revenir le long de la grille et me montrer à leur regard de nouveau. S'ils étaient certains de mon retour le long de la grille, je ne l'étais pas moins qu'eux; je l'étais même bien davantage, et depuis plus longtemps, car, avant que les larbins du club de nuit ne m'eussent aperçu, j'avais vu, moi, ce que je voulais absolument revoir — et pour cela il me fallait revenir sur mes pas jusqu'à l'avant-dernier immeuble avant le club — exactement, jusqu'au perron précédant celui du club, l'immeuble intermédiaire, sans intérêt, donnant de plain-pied sur le trottoir. Les deux hommes dans la tranchée du sous-sol devaient être fins observateurs, tout de même, pour avoir deviné à ma démarche (ils voyaient mal mon visage) que j'avais été saisi par ce que j'avais vu sur le perron précédent. Évidemment, ils n'ignoraient pas ce qui se passait sur ce perron, mais de là à deviner l'effet produit sur un passant... Tout cela se tenait mieux que par contiguïté ; ces deux larbins oisifs étaient là parce qu'il se passait quelque chose sur le perron de l'immeuble abandonné; et moi j'avais ralenti le pas, pour la même raison ; en quelque sorte nous nous tenions, nous étions ensemble dans la même histoire ; la remarque de l'homme à son compagnon n'était pas plus étrange que le trouble de ma démarche et l'interruption de mon pas et ma volte-face, arrivé au bout de la grille du club. Je suis donc passé de nouveau à la hauteur des deux hommes ; je n'ai pas tourné la tête

vers eux, bien que j'eusse pu le faire sans grand effort sur moi-même ; cette fois, ils sont restés silencieux. Mais peut-être étaient-ils rentrés dans le sous-sol du club, rappelés par leur travail, ou ne tenant même pas à vérifier une chose aussi certaine que mon retour le long de la grille. Ou bien encore (je crois décidément qu'ils n'étaient plus là où je les avais aperçus) ils s'étaient peut-être déplacés vers un autre endroit d'où l'observation était meilleure. Ils n'étaient pas curieux de me voir retourner sur mes pas : ils pouvaient l'être de ce qui se passerait lorsque je serais arrivé devant le perron de l'immeuble inoccupé.

S'il y avait là quelque chose de si intéressant, pourquoi ne m'étais-je pas arrêté devant à mon premier passage ? Ah! c'est que les mouvements dans la nuit obéissent à des trajectoires qui ne se laissent pas rompre, qui s'infléchissent en longues ellipses avant l'arrêt au point voulu ; celui qui dispose de l'espace et du temps de la nuit répugne aux arrêts brusques ; sa marche décrit des courbes et des déroulements de lasso qui répondent à la fois aux impulsions de la grande fatigue et à celles des astres, peut-être. En tout cas ces mouvements obliques ne sont pas le signe de l'hésitation, encore moins de la frayeur. Ce que je voulais revoir, je l'avais déjà très bien vu lorsque j'étais passé sans m'arrêter ; je n'avais pas été tellement surpris ; il me semble que je m'attendais à ce genre de rencontres, depuis l'apparition de la conductrice de l'autobus que j'avais laissé partir — depuis que je m'y étais préparé, et même depuis beaucoup plus longtemps que cela, des semaines, des mois. J'avais tout le temps ; je n'étais peut-être pas suffisamment préparé encore : certainement, car je ne savais pas assez bien l'anglais pour comprendre ce qui se disait à ce moment, sur le perron de l'immeuble inoccupé. Je ne me suis pas arrêté, j'ai fait quelques pas au delà de ce perron, puis je suis

revenu et, toujours sans m'arrêter, je suis passé le plus près possible de la première marche. Comme le trottoir était vide à ce moment, l'intention de ma part était nette : de plus, j'ai levé les yeux, j'ai cherché les visages dans la pénombre, les regards. Mais tout cela sans m'arrêter, bien qu'en ralentissant un peu. On ne m'a pas souri, ce fut même le contraire : trois visages qui riaient d'abord sont rapidement devenus très sérieux, tandis que les regards se fixaient sur moi. Non pas hostiles, ni graves — sérieux, comme sont les visages d'enfants captivés par un spectacle nouveau — sans méfiance comme sans confiance — plutôt stupides d'attention ; ils peuvent ensuite devenir aussi rapidement très méchants ou très gentils, par pur caprice. Je n'ai pu voir ce qui a succédé à la stupide attention, car j'ai continué mon mouvement le long de la grille du club. Les deux hommes étaient là de nouveau ; je les ai très bien vus entre deux barreaux, car je suivais toujours le bord du trottoir. Ils s'étaient coiffés de leur casquette, et ils ne regardaient plus devant eux, mais du côté du perron du club, d'où la musique parvenait plus nettement, en même temps qu'un murmure de voix : la porte devait être ouverte, quelqu'un marchait vers la sortie.

Je ne suis pas tout à fait certain que c'était lui : dans cette ville beaucoup d'hommes encore jeunes, ayant de la classe et de l'élan, ont la même silhouette que le directeur de l'Agence Presse-Radio : or je n'ai vraiment bien distingué que la silhouette du gentleman, et la souplesse sportive avec laquelle il s'est glissé dans un taxi arrivé à l'instant même où il descendait lestement le perron du club. Si c'était Patrick Danaham, le petit geste de la main qu'il a eu n'était peut-être pas destiné au taxi qui se rangeait non loin de moi, mais bien à moi, — car personne ne fait mieux ces signes distraits et amicaux que Patrick Danaham — avec cette vivacité irlandaise qui étonne agréablement chez un haut fonc-

tionnaire anglais. Que le petit geste m'ait été destiné ou non, je n'ai pas répondu ; mais comme j'étais à l'instant de me retourner pour revenir vers ce qui m'intéressait, et que le taxi démarrait dans cette même direction, les deux larbins du sous-sol ont pu croire que je me retournais pour suivre des yeux la voiture, et que c'était là ma façon de répondre au salut de celui qui m'avait reconnu. Et, il est vrai, je l'ai suivi des yeux, tandis que je faisais quelques pas le long de la grille ; j'ai même failli m'arrêter, juste à la hauteur des deux hommes, et j'ai heurté de l'épaule un barreau, comme si la fatigue m'avait fait tituber. Lorsqu'une voiture s'éloigne parallèlement à vous, on ne se rend pas bien compte de sa vitesse, et, après un déplacement qui paraît rapide, elle peut sembler ralentir, et sur le point de s'arrêter : j'ai cru que le taxi allait s'arrêter devant le perron de l'immeuble inhabité, et, tant que cette illusion a duré, j'ai été privé de l'espace et du temps de la nuit ; l'espace s'est réduit jusqu'à me coller à la grille, presque incapable de mouvement, et le temps n'a plus été que l'imminence de ce que je croyais voir se produire : l'arrêt du taxi, l'invitation d'une porte ouverte — il n'était même pas nécessaire que la voiture s'arrêtât complètement ; ces épisodes de la nuit sont rapides comme des tours de magie. Ainsi la perspective illimitée qui m'attirait l'instant d'avant se refermait, revenait sur moi, à mesure que je voyais ralentir le taxi, devenait l'oppression, la pointe qui allait me clouer là.

Le taxi n'avait pas ralenti ; subitement son feu rouge m'est apparu à sa vraie distance, bien au delà du perron, et l'espace de la nuit a joué un moment avec cette minuscule lumière avant de la rejeter parmi d'autres qui filaient toutes vers Victoria. Je me suis détaché de la grille avec une grande facilité ; je pouvais regarder de tous côtés, mais j'étais un peu étourdi comme après la

première rencontre dans les rues. cette nuit — ou bien était-ce une autre nuit ? J'étais fatigué vraiment, mais capable de le remarquer et de ne pas en être mécontent. J'avais gardé la pièce d'un penny serrée dans ma main : toute la succession des incidents m'est revenue quand j'ai senti de nouveau son contact tiède dans ma paume ; je ne sais pourquoi j'ai voulu alors la faire tourner avec un seul doigt, sans bouger les autres ; la pièce m'a échappé, elle a jailli de ma main obliquement et elle a disparu entre les barreaux de la grille le long de laquelle je m'étais remis à marcher. Presque aussitôt : « ... Perdez un penny » a dit une voix calme, et une main passée à travers les barreaux, au ras du trottoir, m'a tendu la pièce. Je me suis penché, comme la première fois, mais quelle différence ! D'abord, j'avais cette grille dont j'ai saisi un barreau... et puis je n'avais pas à ramasser la pièce, elle venait vers moi entre le pouce et l'index d'une main honnête. Et, quand j'ai vu le visage de l'homme levé vers moi entre les pieds des barreaux, le peu de surprise que j'avais éprouvée à l'escapade du penny s'est dissipé ; le long visage était sans étonnement, et même sans autre expression qu'une sorte de gravité un peu lasse qui ne me concernait pas, qui devait être sa manière d'être permanente. Quelque chose cependant me porte à croire que, des deux hommes qui étaient là, c'était lui qui avait dit « Celui-là va repasser ». Comme je le remerciais rapidement, son regard m'a quitté pour observer autre chose sur le trottoir, et il a fait un léger signe de tête comme pour m'inviter à me retourner. Je n'ai senti dans tout cela aucune méchanceté ; il savait bien que je n'étais pas de ceux qui franchissent la porte de ce club ; il voyait sûrement sur mon visage, comme moi dans le sien, le reflet de la nuit grise qui environne les maisons à plus ou moins de distance. C'était le premier visage que je pouvais dire avoir vu cette nuit-là, le premier dont j'ai pour ainsi dire consulté de près le regard, et, bien

que la rencontre n'ait duré que le temps pour moi de me baisser et de me relever, elle m'a vraiment séparé de beaucoup de choses, mais d'une manière assez curieuse (la meilleure, je n'en doute pas) : en me rassurant sur tout ce que j'avais fait depuis le début de cette nuit. Je n'avais rien perdu — pas même la pièce d'un penny — et je ne m'étais pas trompé ; Mr. Smith, Florian de Kergolët, les vitrines de Harrods, le couple intimidant, le derrière de la receveuse — j'avais eu raison partout. Voici la foule, je la connais ; elle m'a fait peur, mais elle ne peut plus m'atteindre ; Patrick Danaham m'a fait un signe *amical* en m'apercevant sur le trottoir, c'est tout ce qu'il peut contre moi — contre nous, l'homme du sous-sol, les trois filles du perron délabré, et les veilleurs, et le maniaque qui jouit au départ des derniers bus. Je dois dire qu'à l'instant même où je comprenais le clin d'œil de l'homme du sous-sol, j'ai pensé que j'écrirais ce que j'écris maintenant. Pour lui répondre, au vieux larbin, pour lui promettre qu'il avait raison et qu'il était justifié, lui qui croyait aider le vice. C'est peut-être ton pas, vieil homme du sous-sol, que j'entends quelquefois dans la rue voisine du square, à une heure tardive : tu ne rentres pas chez toi comme je croyais, tu vas à ton travail et à tes distractions ; tu ne vas pas te reposer, mais continuer la lutte, et pourtant ton pas est tranquille : c'est pourquoi je l'avais mal interprété. La paix ne règne que dans les vitrines de Harrods ; il y a bien longtemps que je les ai dépassées.

HENRI THOMAS

JOURNAL DE ROUTE

(Suite)

II

AU PAYS DE PRATA PRATA POUM

Remarques sur la route du Togo.

La route du Togo est la plus belle d'Afrique. Voilà quelques lignes sur ce que j'ai remarqué sur tout le long de ma route africaine :

Depuis Ouagadougou, lorsque nous avons quitté Ouaga, nous devons nous arrêter dans les endroits intéressants pour faire les films des Gold Coastiers. Nous dépassons la Volta blanche de quelques kilomètres. On arrive à un endroit où les arbres sont beaux, grands. Très bien, il faut tourner des films.

Ce jour-là, nous étions tous très contents. Les deux Européens ont deux cent cinquante grammes de jambon, du beurre dans une boîte, du bon pain et une bouteille de harifoutou chacun. Et nous, du bon couscous du pays fait à la mode de Gaulle. Nous nous arrêtons à l'ombre d'un grand baobab. En ce moment, la tête de Lhaadi a eu le temps de se refroidir.

Voilà M. Rouch qui gronde : « Vite, vite, les enfants. Mettez vos tenues de Gold Coastiers, allez, allez ! » Et vite, vite, nous nous précipitons dans nos chiffons. Nous prenons nos nattes, bâtons et coupe, coupe, allons vers le sud, car cet arbre est beau et il y a des fruits.

Nous nous approchons, Rostanda (Rosfelder), debout comme un chef, la cellule à la main, Rouch avec sa camera noire. Nous commençons nos actes, de là, par là, ici, là-bas, un moment je donne un coup de coup-coup, voilà, nous déracinons les dames abeilles qui

sont en repos. Vivement, une me pique au bras. Je crie comme un grand fou : « Des abeilles ! » En ce moment, je ne sais plus où se trouve mon coup-coup. Quant aux autres, hein, je vois M. Rosfelder qui n'a pas eu le temps de fermer sa cellule, il se dirige vers le camion : il est vrai, en France, on fait du sport, quatre pas, quatre pas seulement, monsieur a fait deux cents mètres et, pour M. Rouch, on ne parle pas. Je ne veux pas tout dire, car un proverbe djerma dit : « Ne raconte jamais ce qui s'est passé en brousse. » Mais vraiment, à partir de ce jour-là, j'ai confiance aux pieds de Rouch : deux cents mètres en une demi-seconde ! Chose mystérieuse et dommage d'affaires, quel avion sans moteur ! Il dépasse la route et va nous attendre loin. Ah ! les abeilles de Haute-Volta, les sacrées abeilles !

Voilà, mon bras a gonflé, maintenant Rouch est mon docteur avec sa petite bouteille plate de Vademecum, un bout de coton, il me badigeonne.

Passons aux Africains maintenant : Douma a perdu son bonnet, Lam, le père marabout, a traversé un épineux de plus de douze centimètres dans le corps. Illo a laissé la moitié de son boubou aux épines. Nous passons, « car l'endroit ne vaut rien », dit Illo. En route pour Tenkodogo. C'est un dimanche, on arrive, il faut aller voir le commandaou. Il est absent, rien, pas de gardien. Nous continuons pour aller passer la nuit ailleurs. Maintenant, il faut partir. La route est loin, mais, au Togo, on rencontre des chefs de village assez gentils. Le mouton ! Nous avons eu un mouton, la viande coûte cher au Togo, quelle affaire ! Quand nous l'avons tué !

Nous rencontrons également de grands feux de brousse, de beaux arbres, c'est très intéressant aussi de voir les sombas qui marchent le cul en l'air. Nous voyons aussi de jolis ponts, etc.

Préparation pour le territoire britannique.

Pas de fusil, des cigarettes françaises, du parfum, pas de boisson ? Car vous avez devant vous des espèces de cons qui portent des complets kaki et ces phénomènes qu'ils appellent chez eux « préventive police », nous emmerdent pendant trois heures de temps.

La préparation est faite. On doit partir, mais il faut aller vers le théâtre d'Élisabeth, un peu très intéressant. C'est là que j'ai vu un con, comme toujours, les policiers et les gendarmes — ils ne sont pas beaux —, après avoir payé mon passage et rentré, le policier n° 44 — car à Lomé les policiers sont numérotés comme des petites bornes kilométriques — me menace de prison. Naturellement, c'est la faute de celui qui l'a nommé policier, il ne connaît pas encore son devoir, le pauvre con, et il se vante avec une ceinture qui entoure sa poitrine. Or, ici, nous avons les mêmes ceintures pour nos chiens, hein, Bossa Maiga, j'espère que ta ceinture est même plus jolie.

Après, on me conduit, moi, grand musulman, dans une église, quel dommage ? La mission évangélique : je me place devant la foule avec mon micro, ils gueulent, chantent sur ma tête. Or, que cela m'a étonné, je ne vois ni mort, ni cercueil, et ils sont tous dans une tenue désagréable, tous en noir, vilaine tenue de deuil, quel malheur !

Je serais à Lomé, je ne me mettrais jamais avec ces fils de Dieu, à moins qu'ils me donnent Élisabeth car, avant tout, elle est belle, n'est-ce pas, monsieur Rosfelder ?

Accra.

Nous arrivons dans cette grande ville, plus grande que celle de Dakar, des innombrables boutiques, des jolis marchés, Accra est beau, des voitures sans nombre.

C'est là qu'on trouve toutes les races, le consul de France avec son vice-consul, un Soudanais qui fait le service des Djerma et Songhay, une mademoiselle assez gentille qu'Illo appelle « Hondia ».

Nous assistons aux fêtes des Haouka. C'est que notre ami Illo est possédé, et c'est là qu'il dit à M. Rosfelder : « Les yeux ont vu, les pieds sont partis, les mains ont pris : ce n'est pas un vol. »

Pourtant, les fêtes sont les mêmes, mais les Anglais sont propres, sauf MM. les Syriens qui, partout, ne font que voler, pour chercher de l'argent, les objets coûtent cher. Les Syriens ne sont pas jolis; gros, vilains. C'est là que j'ai vu des aveugles très malins qui, avec leur bâton, circulant au milieu des grandes rues lorsque les gens qui

voient tremblent pour le passage au milieu des innombrables voitures.

C'est là qu'on trouve des mécaniciens japon, c'est là que les femmes n'ont pas de respect pour les hommes, c'est là que la loi est mal foutue. Il faut de l'argent, la police sont devenus des mendiants, les journalistes sont des soûlards, rien ne marche en Gold Coast. Il faut savoir voler pour bien vivre. C'est là qu'on m'a volé ma montre, mon boubou, mon pagne de Gold Coastier.

Moukaila, le chef des Haouka, le Serkin Sécondé, est le plus gentil : c'est là que nous avons été reçus par les enfants de Sona qui se souviennent du cheval tiré. Toujours des histoires, toujours, la vie est nouvelle, toujours la chaleur.

La guerre sur le fleuve.

Après trois mois de souffrance sur ce fleuve, nous arrivons à tuer pour ainsi dire un hippo ; la grande pirogue, les pêcheurs, tout le monde fatigué. C'est ainsi que nous avons suivi ces bêtes jusqu'à Labbézenga, M. Rosfelder, M. d'Auriac et sa femme ont quand même vu la première chasse. Après, c'est le retour à Niamey, puis le Djermaganda.

Niamey-Walam par Goubé.

Il faut partir à Walam. Pour la première fois, nous suivons avec la belle Lhaadi la brousse. Le chef Goubert, le vieux Sanhori nous servent de guides et, arrivés à son village, nous donne un jeune garçon pour montrer la route. Avant d'arriver, nous avons eu une panne de pneus.

Le soir, chez le commandant de la subdivision, M. Rouch présente son ami, M. X..., professeur de l'Angleterre. Bon, voilà les mensonges commencent à la table d'apéritif : notre gros Anglais se place sur une chaise, on le sert et, quand la pauvre dame demande de lui mettre de l'eau dans le verre, il dit : « No, l'eau c'est pour laver, no, no », et puis il appelle : « Boy, John gnagnoko, mettre mon lit là, *ba*, *compari*. » En ce moment, Douma, dit « John », répond : « Bien, *mistah* ! » Quel *mistah*, menteur ?

Nous repartons sur Lanzourou, c'est là que monsieur le grand chameau se met à courir devant nous ; quel beau con. Or, le chameau n'est pas con, il nous souhaite quelque chose, c'est la guerre aux pneus. La guerre aux pneus est formidable, après des vues de girafe, etc., un simple oiseau qu'on veut tuer et voilà, pas d'oiseau, c'est les pneus qui meurent à la place.

Toute la nuit, tant pis pour la vie des arbres : ce jour, les autres sont malades, ils n'ont pas besoin de lit, la terre est aussi un lit. La guerre des pneus, vraiment, il y a de quoi être malade, hein *mistah*, notre professeur anglais ? Les autres ont la diarrhée, hein Douma Besso, les cuisiniers ont oublié leurs casseroles, ce n'est pas vrai, maître Lam ? les infirmiers se font bûcherons ce jour-là, adieu la seringue, hein, père Zika ?

Et vous, grand chef de la mission, ce n'est pas la peine d'enlever son boubou pour tirer un tronc d'arbre, les pneus sont fâchés. Ce jour-là, je n'ai pas vu la pipe de M. Rosfelder au dehors, pourquoi ? si les pneus se fâchent on ne fume pas ? On repart, pas à manger et pas d'eau, vite il faut envoyer un cavalier.

C'est en ce moment que j'ai pensé à mon cheval Tarzan. On repart, rien à faire, il faut dormir sur place. Grâce à M. le Zouzou (le juge, Pierre Cross), nous avons retrouvé Ayorou. En ce moment, M. Rouch étant parti à Tillabery, je ne sais quoi faire sans lit, sauf la valise : « Eh, patron, le journal de route réclame le motif de votre absence ? Enfin nous avons appris que vous êtes parti dire au commandant que vous avertirez dès que la chasse à l'hippo commencera. Non, c'est pas une raison, patron, et pourquoi ce téléphone à Ayorou ? Eh, eh, vous avez oublié le postier d'Ayorou ? Ah bon, s'il faut faire un changement d'air, l'air est bien aussi bon pour moi, gros nègre. Et vous, Rostenda (Rosfelder), n'avez-vous pas besoin de l'air pur de Tilla ? Et alors portez le motif de votre absence pour enrichir le fameux journal que vous réclamez toujours. *Ouallaye*, patron, ce n'est pas par hasard pour voir une hondia qui est de passage ? Enfin, je passe... je passe... avant tout du respect... pour les patrons... *salamalaicoum*... »

C'est à l'embranchement que nous nous séparons, notre patron par l'est ; avec le deuxième patron, nous partons par l'ouest. C'est vraiment pas « adieu », mais

« à bientôt ». Il nous retrouve quand même à Firgoun, et dès qu'il descend de sa voiture, il commence à nous engueuler. Certainement le patron est content ou pas content.

III

LA MISSION ROUGE EN AFRIQUE

24 et 25 janvier 1954. — Nous partons de Niamey pour Ayorou. Ayorou est la base de départ de cette mission. C'est là qu'il faut parler des différentes choses, afin d'organiser le programme du voyage. Ce programme s'organise par M. Rouch, le chef de mission assisté de Mme Jane Rouch qui ne sait rien encore du Niger, de M. Lam Ibrahima Dia, en présence de MM. Illo Gaoudel, de Douma Besso, Tallou Mouzourane et Damouré Zika.

Notre chef parle. On l'écoute avec plaisir.

Voilà le programme : nous allons faire un mois en Gold Coast, puis la chasse au lion avec Tahirou, la chasse à l'hippo et aussi il y a à faire un tour dans le Djermaganda et dans la Sirba en pirogue.

Le 28 janvier, nous commençons le travail derrière un groupe de chasseurs à pied. Le résultat de la chasse c'est un petit vilain birgna et un maigre cabri à Firgoun.

Le 29 janvier, nous assistons sous le méchant soleil dans l'île d'Ayorou à une fête de ventre. La descente du Coran à Ayorou est une réelle fête. A droite, une touque de thé arabe, plus cent cinquante plats de riz. Se bousculent dans une case un nombre élevé de marabouts et même des gens qui ne connaissent rien récitent n'importe quoi. Mohammed n'était pas content ce jour-là.

Le Coran entre les pieds et les yeux vers les plats de riz, un marabout regarde les grosses fesses des femmes. Dieu le pardonnera.

30 janvier. — Visite aux pêcheurs Sorkawa de Yassane.

5 février. — La chasse aux biches, la première chasse aux biches. Les armes bien nettoyées, chacun montre à Jane qu'il tire mieux. Nous poursuivons une biche sans nous rendre compte que le Wyllis a fait le désert et, finalement, nous tirons tous sur le ressort de l'accélérateur qui est décroché. La biche part tranquillement dans la brousse.

Mme Jane se met à rire, elle doit comprendre notre orgueil. Tant pis, la route est perdue, il faut retourner.

La fumisterie de mon ami Illo Gaoudel.

Sa première fumisterie commence.

Le soir, j'étais parti rendre visite à Mossi. Illo regarde et lit dans le sol : « Douma, cette année, méfie-toi. Déjà Douma est parti au village pour chercher des korté pour te tuer. Attention, cette nuit, couche-toi à côté de moi et nous allons le laisser dormir aux côtés de Natio. »

8 février. — Nous reprenons notre route jusqu'à Niamey, en nous débarrassant du père Natio à Tera.

9 février, Niamey. — Préparation pour la Gold Coast. Nous partons pour un mois (30 jours), pas plus. Un mois de Gold Coast, c'est très bien, on verra. (Si un Parisien te dit un mois, il faut prévoir une provision de dix mois — le journal de route maintient cette parole vraie.)

Le 14 février, nous partons de Niamey pour Gaya, via Dosso. Le bidon d'eau filtrée de madame, qui sait déjà que le voyage durera plus de dix mois, est resté au milieu de la route, entre Gasaboldi et Birni, sans dire adieu à personne.

Le moteur tourne, la voiture avance, la route est longue, la nuit arrive. Partons. A Dosso, cinq minutes d'arrêt. On arrive à 23 heures à Gaya. Le papa gardien, vieux bouc, fait les jeux de cache-cache avec les femmes en ville. Nous dormons tous en plein air, sans rien manger. Voilà le nom du gardien de campement que la mission lui donne : « Bernard » (de Bernard, le bouc de la ville).

15 janvier. — Visite à la famille Dia : tout va bien. Nous partons pour un mois, madame Lam ? La traversée s'est très bien passée.

La mort elle-même.

Après Malanville, des camions T-45 dorment tranquillement sur le toit : des accidents graves partout. Jane Rouch, la seule femme qui est parmi nous a peur de voir cela.

Comment nous avons dormi à Parakou.

Grande ville propre comme toutes les villes. Le soir, on nous dit que les passants dorment sur la place du marché, le marché est fait pour vendre des choses ? Mon Dieu, je ne critique pas ce pays, car j'y ai eu un lit à deux places sans rien, pas de matelas, rien. Misérable nuit !

16 février. — Partons vite de ce coin. On a eu de l'essence avec difficulté chez M. Toubon, M. tout con.

Nattitingou, capitale des Somba.

Les Somba sont des frères terribles et très sages si on ne se moque pas d'eux. Ils sont tout nus comme des œufs.

Je me suis fait photographier avec des femmes Somba. Vous connaissez tous l'âne, le cheval, la chèvre ? Les Somba sont pareils. Les femmes Somba avec lesquelles je me suis fait photographier étaient très contentes de me voir en caleçon devant elles.

La vie des Somba est la plus belle vie, pas de pagne, adieu rouge à lèvres, adieu miroir, adieu robe et vive les feuilles des arbres. Les feuilles des arbres sont les vêtements au pays Somba.

Le matin, le père Somba qui veut voir le commandant se lève tranquillement de sa petite case, sans interprète, sans guide, va voir le commandant avec sa queue pointue devant lui et s'explique. Et la femme, au lieu de prendre une belle robe, va dans la brousse, enlève des feuilles fraîches qu'elle met devant sa boîte à sardines et en route (ce n'est pas une honte, c'est la joie de vivre).

Kozoviakope.

L'Africain est souvent très dur d'esprit. Pour faire les différents enregistrements, il demande dix mille francs

par chanson et deux bouteilles de rhum pour nettoyer la gorge.

27 février au matin. — Mme Jane se fâche et va s'asseoir sur la plage.

27 février au soir. — La voiture étant revenue du garage, un essai est donc nécessaire. Au cours de l'essai, on tombe en panne d'essence. Encore Madame se fâche et prend la route à pied avec le père Illo.

Madame n'a pas fini de fâcher.

CONSTATATION

Depuis le nord du Dahomey jusqu'au Togo, Madame n'a pas fini de fâcher.

IMAGINATION

Vous vous fâchez parce que ?

1. On a eu des ennuis avec la voiture ?

2. Peut-être vous avez vu des choses anormales avec les Africains qui sont avec vous ?

3. Cela provient peut-être du manque d'eau dans le radiateur au nord du Dahomey ?

4. Accusons peut-être la température élevée ?

Mais accusons mon

AMI ILLO GAOUDEL

Jeune vieux du village de Firgoun, secrétaire du chef de canton. Illo raconte bien souvent des histoires que l'on écoute avec plaisir, simplement pour se faire aimer ou pour avoir des choses.

Il a trois métiers en dehors du métier de son père (Sorko) :

1. Marabout.
2. Et la langue froide.
3. Zima.

Exemple : même dans son petit village de Firgoun, il fait le rapporteur, invente des mensonges sur les gens auprès du chef de canton.

Le secret n'existe pas chez lui.

Il raconte les secrets les plus graves entre lui et son

chef. C'est ainsi que beaucoup de gens souffrent dans son canton.

Ici, à la mission, son rôle, plutôt son titre est « guide ». Nous entendons souvent tous les secrets d'Ayorou, ce qui ne nous regarde pas, du reste.

Illo entre dans la vie privée des gens.

Il fait des traits sur le sol (gounayen).

Il raconte à Lam que Damouré est à méfier, il va bientôt le tuer.

Il raconte également à Damouré qu'il n'a qu'à se méfier de Lam qui risque de le tuer.

Pourquoi ? Il essaie d'écarter les deux amis.

Peut-être, quand ils auront peur, chacun viendra lui demander des korté pour se protéger l'un contre l'autre.

C'est ainsi, au cours de la mission 50-51, après notre départ en juin, je rejoins mon poste d'affectation dans l'est du Niger, Tessaoua et, le 13 août 1951, j'ai reçu une lettre d'Illo, mon ancien ami de mission après une séparation de deux mois environ.

Cette lettre est datée du 8 août 1951 :

« Mon cher Damouré,

» Je suis en bonne santé, tu sais que Diari est accouchée, elle a eu une fille, mais elle t'accuse. Attention avec la confiance.

» J'attends ta réponse, moi je dis que ce n'est pas toi mais les gens ne veulent pas me croire.

» Envoie-moi des harnachements de cheval. Douma vend des dattes sur le marché ?

» Réponse vite, vite.

» ILLO GAOUDEL »

Réponse :

« Cher Illo,

» J'accuse bonne réception de ta lettre et j'ai bien saisi la contenance.

» Tu sais que j'étais resté dans la même case avec Lam, Douma et Tallou. N'oublie pas aussi que je ne suis pas captif pour chercher une captive qui fait la putain.

» Si Diari accouche, c'est très bien. Va voir l'infirmier Saibou et demande-lui en combien de mois une femme accouche. La distance me semble très peu. J'ai quitté ton village le 20 juin 1951, et aujourd'hui, 13 août, je reçois une lettre datée du 8 août.

» Chez moi, les femmes accouchent à partir de neuf mois, c'est très bien, vous êtes favorisés par la nature. Vos femmes sont des sorcières peut-être ?

» Je ne t'envoie rien. Bravo pour Douma qui vend des dattes sur le marché. C'est très bien. Le métier de commerçant est très bien : petit à petit, il arrivera.

» Bonjour à ta Diari qui accouche en un mois. Je la félicite. En un an, je lui souhaite vingt-quatre filles au lieu de douze. L'enfant aussi est une richesse.

» Bien à toi, cher Illo.

» DAMOURÉ »

Voici la lettre de mon ami qui veut avoir des harnachements ! C'est pourquoi cela ne m'étonne pas si Madame se fâche. Elle doit un peu écouter ce garçon, mais cela ne va pas continuer.

(A suivre) DAMOURÉ ZIKA

RECHERCHES

COMBAT AVEC L'ANGE

L'effort de Michel Leiris pour mettre en rapport, par le moyen d'une œuvre littéraire dont il est l'unique sujet, ce qu'il est et la vérité de ce qu'il est, est une tentative peut-être folle, peut-être exemplaire. Du seul point de vue de l'histoire des genres, il est déjà remarquable qu'après tant de livres consacrés à l'autobiographie, et alors que les écrivains, depuis quelques siècles, ne semblent occupés qu'à parler d'eux-mêmes et à faire le récit d'eux-mêmes, une possibilité nouvelle ait surgi. Comment peut-on parler de soi ? De saint Augustin à Montaigne, de Rousseau à Gide, de Gœthe à Jünger, de Stendhal à Léautaud, de Chateaubriand à Jouhandeau, nous assistons à des essais qui nous étonnent, nous séduisent, nous persuadent de leur parfaite réussite, mais nullement de leur vérité, à laquelle du reste nous ne tenons pas. Pourtant, nous y tenons aussi. Nous ne sommes pas désintéressés de ce besoin qui a conduit tant d'hommes importants à écrire ce qu'ils sont, à se ressaisir eux-mêmes par l'écriture en faisant l'effort d'être vrais. Comment parler de soi avec vérité ? Le résultat compte, mais bien plus l'intention, la rigueur avec laquelle elle est poursuivie, la lutte opiniâtre, rusée, méthodique, inspirée, lutte sans fin et sans espoir, pour établir entre soi et soi un rapport de vérité. C'est pourquoi Rousseau ne cesse de nous toucher. Il était peu fait pour parvenir à une vue juste de lui-même et à un récit exact de sa vie peu exacte. Il vivait en soi dans un milieu si agité, si altéré, dans un contact

si anxieux avec tant d'ombres adverses et, finalement, avec la folie toute proche, qu'il faut s'étonner, non pas de ce qu'il y a eu de faussé, mais de si peu faussé dans cette entreprise de défense contre lui-même et contre autrui, où tout est travesti dès l'origine, sauf l'obscure volonté d'être vrai ou, plus précisément, de s'ouvrir tout entier à une sorte de vérité. *Les Confessions* sont restées inachevées. Il y a eu un moment où Jean-Jacques, égaré en lui-même, dans l'étonnement du malheur, dans le doute de la souffrance, n'a plus trouvé auprès de la vérité la juste mesure qu'il avait espéré pouvoir appliquer à sa vie : la vérité ne lui suffit plus, et lui-même ne suffit pas à la vérité ; ce qu'il y a d'inconnu en lui demande à rester inconnu. Il se tait donc. Le silence désormais est présent en tout ce qu'il écrit encore, comme la grande puissance que ses cris n'ont pu rompre. Jean Guéhenno, fidèle compagnon de cet homme maltraité (et toujours traité de mensonger par ceux qui ont le moins de souci de la vérité), a bien dit : « C'est une des beautés des *Confessions* qu'elles n'aient pu être achevées. » « ... Soudain, quand il en vint à se regarder tel qu'il était devenu, à Londres, en février 1766, il ne put plus parler, il ne put plus écrire, et planta là son ouvrage. Peut-être n'est-il pas de plus grand signe de sa volonté d'être vrai. Les critiques et les biographes que nous sommes peuvent bien tout dire, tout arranger. Cela ne leur coûte rien. Pour lui, il eut la parole coupée. »

La preuve qu'un livre d'autobiographie respecte le centre de vérité autour duquel il se compose, serait-ce donc que ce centre l'attire vers le silence ? Celui qui va jusqu'au bout de son livre est celui qui n'a pas été jusqu'au bout de lui-même. Sinon, il aurait eu « la parole coupée ». Seulement, le drame — et le côté fort — dans toutes les confessions « vraies », c'est que l'on ne commence de parler qu'en vue de cet instant où l'on ne pourra plus continuer : il y a quelque chose à dire qu'on ne peut pas dire ; ce n'est pas nécessairement scandaleux ; c'est peut-être plus que banal, une lacune, un vide, une région qui ne supporte pas la lumière parce que sa nature est de ne pouvoir être éclairée : secret sans secret dont le sceau rompu est le mutisme même.

***

Peut-être l'un des avantages de Michel Leiris est-il d'avoir saisi fermement en lui-même le moment où le penchant à parler de soi et le refus de parler s'unissaient d'une manière trouble et profonde. Il parle précisément parce qu'il a la parole coupée, et il parle de lui à partir du sentiment d'isolement qui, le retranchant d'autrui, trouve pour s'exprimer, dans l'anxiété de la séparation, la force de se faire entendre : « Tous mes amis le savent : je suis un spécialiste, un maniaque de la confession ; or ce qui me pousse — surtout avec les femmes — aux confidences, c'est la timidité. Quand je suis seul avec un être que son sexe suffit à rendre si différent de moi, mon sentiment d'isolement et de misère devient tel que, désespérant de trouver à dire à mon interlocutrice quelque chose qui puisse être le support d'une conversation, incapable aussi de la courtiser s'il se trouve que je la désire, je me mets, faute d'un autre sujet, à parler de moi-même ; au fur et à mesure que s'écoulent mes phrases, la tension monte, et il advient que j'en arrive à instaurer entre ma partenaire et moi un surprenant courant de drame [1]... » C'est là en quelque sorte le point de départ : un besoin vide de parler, fait de ce vide et pour le remplir coûte que coûte, et le vide c'est lui-même devenu ce besoin et ce désir qui ne brasse encore que du vide. Une sorte de force pure, de fonte des neiges, de rupture ivre et, souvent, obtenue sous le couvert de l'ivresse, où l'être qui parle ne trouve rien à dire que l'affirmation inconsistante de lui-même, un Moi, Moi, Moi, non pas vain, ni superbe, mais délabré, peu heureux, respirant à peine, quoique attirant par la force de sa faiblesse.

De ce mouvement, il aurait dû résulter une de ces « confessions dostoïewskiennes » où tout se dit avec l'incohérence passionnée qui finalement ne dit rien que ce trouble et ce désordre (et cela est déjà beaucoup). Mais, s'il parvient à un résultat tout contraire, s'il cherche à s'exprimer, dans un ouvrage dominé par une ferme conscience, constamment

1. *L'Age d'Homme* (Gallimard).

contrôlé et maîtrisé en vue de règles qui, il est vrai, sont seulement pressenties, c'est que Michel Leiris se méfie d'abord grandement de cette parole ivre, sans rigueur et sans forme, où ce qui s'exprime, c'est ce qu'il est le plus prêt à repousser de lui, le relâchement de l'être, le dangereux besoin de s'abandonner, une faiblesse qui n'est même pas une « vraie » faiblesse, puisqu'elle ne cherche qu'à se faire réconforter. D'où, dans le troisième volume, la condamnation un peu sommaire de ces confidences de jadis : « ... ces dostoïewskiennes confessions d'après boire dont j'ai été coutumier, mais qu'aujourd'hui je déteste comme tout ce qui est en moi réaction d'ivrogne sentimental... » La parole de pure effusion, tentative de percée pour rompre les barrages, mais qui bénéficie aussi parfois de cette rupture facile qu'autorise l'ivresse, est donc récusée. Parole superficielle, peut-être truquée, et qui n'est qu'une parole, alors que Michel Leiris entend écrire et attend d'un écrit — ouvrage littéraire véritable — cela même qui est obscurément en jeu dans toute cette aventure : non pas tant de se révéler que de se ressaisir d'une manière qui ne fasse pas violence à ce qu'il est, ni ne trahisse ce que confusément il cherche à être.

Se reconstruire en se découvrant. Formule sans doute trop simple pour rendre compte du dessein, mal éclairé et réticent, qui s'est imposé à lui, dans l'espoir qu'il le connaîtrait mieux en même temps qu'il le réaliserait, depuis qu'après *L'Age d'Homme* il a entrepris ce nouvel ouvrage intitulé *La Règle du Jeu* et dont en quinze ans il a publié deux volumes que deux autres devraient suivre[1].



Donner une suite à *L'Age d'Homme* était une tentation périlleuse. Quand il semble qu'on a parfaitement fait ce qu'on voulait faire, quand, de plus, cette réussite a consisté à parler de soi « avec le maximum de lucidité et de sincérité », il est très périlleux de ne pas s'arrêter. D'un côté, pour

1. *La Règle du Jeu* : I. *Biffures* ; II. *Fourbis* (Gallimard).

l'auteur, c'est tentant : le « soi » est inépuisable, moins à cause de sa richesse que de sa pauvreté insatiable. Mais, pour le lecteur, satisfait d'un livre dont il a admiré les grands mérites littéraires, se rappelant l'équilibre rare, maintenu entre la violence des choses à dire — ce que dit le moi de lui-même, la nudité qui parle en lui est toujours violence — et la force capable de donner une cohésion à ce qui n'en supporte pas, il y a cette inquiétude et ce malaise : pourquoi parle-t-il encore de lui ? n'avait-il pas déjà tout dit ? ce qui était courage ne devient-il pas complaisance ? Au début l'auteur parlait, poussé par la force irrépressible — mais contenue et endiguée — qui se fait jour quand l'être veut parler à partir de ce point où il ne *peut* rien dire ; mais, maintenant, ne parle-t-il pas de lui simplement parce qu'il n'a rien à dire ? Et, certes, il est entendu qu'une autobiographie peut se poursuivre aussi longtemps que l'histoire n'a pas pris fin. Mais *L'Age d'Homme*, loin d'être une histoire, constituait un portrait en profondeur, une recherche des points sensibles d'un être, une trame rigoureusement établie sur laquelle les fils des souvenirs et des événements, en dehors de toute facilité chronologique, dessinaient à la fin une figure aux fermes limites et d'une grande apparence de vérité. Nous avions devant nous un être qui surgissait de son histoire sans en être distinct, mais comme poussé hors de cette histoire par les forces au travail derrière la surface temporelle : être sans « caractère » et pourtant très caractérisé, presque mythique, d'ailleurs à la recherche, pour s'y projeter, d'un certain ciel de mythologie dont les noms de Lucrèce et de Judith formaient les principales constellations. Et à cet être, il est vrai, nous étions attachés, comme nous l'étions à ce livre avec lequel nous aimions le confondre.

Le lecteur le plus malveillant est persuadé des raisons impérieuses qui ont forcé Michel Leiris à aller plus loin que lui-même et que cette image de lui-même dont nous étions si satisfaits que nous l'aurions voulue unique. Mais c'est peut-être déjà pour cette raison qu'il n'a pu s'y tenir : il ne lui était pas possible d'être, comme nous, content de lui-même. Il dit souvent que l'un des buts qu'il poursuit en écrivant, c'est d'édifier sa propre statue, pour s'opposer au

travail destructeur du temps : désir de fixité auquel répond la rigueur d'une forme classique. Mais, alors, pourquoi avoir risqué de détériorer sa première effigie, si satisfaisante pour nous et capable de durer plus que lui ? Pourquoi n'avoir pas mis tous ses soins, plutôt que d'écrire un autre livre, à se conformer à celui qu'il avait écrit et à y disparaître, comme Ducasse a disparu un jour en Lautréamont ? C'est qu'il est affligé d'un besoin de vérité qui ne lui permet pas d'être heureux de sa statue, si celle-ci fausse ce qu'il croit être. Il aimerait — il le dit — pouvoir donner le change et faire étalage d'un Moi héroïque, admirable et aimable, mais il lui faudrait aussi parvenir à se tromper lui-même et se persuader qu'il est cet être de marbre qu'il n'est pas. A quoi bon durer éternellement sous la forme d'une statue qui éternisera un autre que lui ? C'est lui-même tel qu'il vit et tel qu'il se voit, c'est dans la stricte vérité de sa vie qu'il souhaite devenir image, figure et livre, un livre vrai, mais aussi littérairement valable, capable d'être lu et de s'exalter en autrui. *L'Age d'Homme* n'était donc pas un portrait fidèle, ni ressemblant ? Nécessairement infidèle, puisque ressemblant, à distance de lui : cette effigie même dont la fixe vérité ne pouvait que trahir la constante inexactitude de l'être vivant.

Comment parler de soi avec vérité, si cette vérité ne doit pas être seulement en arrière, mais en avant, non plus celle d'une histoire passée, mais d'un avenir qui ne s'annonce pas comme un simple futur temporel, mais comme un idéal et un idéal inconnu, libre et toujours révocable, car Michel Leiris, peu satisfait de cette image presque fidèle qu'un livre vrai offre de lui, ne le serait pas davantage de cette statue impersonnelle que le devoir substituerait à ce qu'il est ; il ne veut pas être l'écrivain, le militant ou l'ethnographe idéal, pas plus que le parfait époux ou le parfait libertin (qu'il sait bien qu'il n'est pas). De plus, si toute perfection l'attire parce qu'elle lui offre la possibilité de sauter hors du temps, tout accomplissement le rebute : s'accomplir, c'est être mort, et la mort est l'Ange dont l'intimité adverse voue Michel Leiris à écrire, tout en le livrant à cela même qu'il fuit et par l'effort qu'il fait pour le fuir.

De *L'Age d'Homme* à *La Règle du Jeu*, il y a peut-être cette première différence que l'un a été écrit pour faire droit à une vérité présente (et quasi éternelle), tandis que le nouvel ouvrage s'écrit sous la lumière frisante d'une vérité toujours à venir, vers laquelle l'auteur se tourne avec précaution, désir et doute, pour y apprendre les règles de ce jeu qu'il joue en vivant et en écrivant, avec le faible espoir qu'il saura, à temps, pourquoi il écrit et au nom de quoi il doit vivre. Projet qui ne peut s'accomplir qu'en restant un projet, et qui rend, à chacun des stades où il s'affirme, un son mystérieux, parfois fêlé et comme étranglé à travers les méandres d'une recherche infinie, parfois grave et d'une plénitude où nous ne pouvons pourtant pas souhaiter que tout s'achève.



Michel Leiris écrit donc *Biffures* à l'appel de cette vérité glissante qui n'accepte pas d'être un simple constat, ni l'immobile décision d'un avenir absolu, ni l'étroitesse d'un présent qu'on peut vivre, mais non pas rédiger en histoire : vérité qui n'est peut-être plus alors que celle d'un glissement. Et c'est bien ce que son livre a d'abord tenté d'être : l'expérience d'un glissement. Il n'est pas moins ancré dans le passé que *L'Age d'Homme*, peut-être plus enfoncé encore dans la lointaine enfance, mais il s'y enfonce par la recherche de ces plaques tournantes que constituent certains mots privilégiés, par la découverte des brusques changements d'itinéraire — bifurcations — qu'ils provoquent, des trous qu'ils creusent et que viennent combler l'afflux des souvenirs et, plus encore, les évocations d'une rêverie dirigée et orientée. « Décalage insolite qui s'accomplit à l'occasion des mots », « glissement de la pensée à l'occasion d'une fêlure », éveil et écoute de lui-même tel qu'il s'entend bouger et sursauter, quand il touche à certains points dont le contact durci — petit caillou froid et inerte — délivre, grâce à l'approche des mots provocateurs, un courant de vie où, un instant, le réel et l'imaginaire, le présent et le passé et, davantage encore, le tout de l'être en mouvement s'annoncent et se profilent.

Le premier trait de cette expérience, c'est que le plus grand souci de la vérité l'oblige à faire bien plus grande la part de l'imaginaire : en face de lui-même, prêtant l'oreille à l'écho qu'il suscite, l'auteur ne sait plus s'il se souvient ou s'il invente. Mais cette confusion sur laquelle il veille avec rigueur est nécessaire à la dimension nouvelle de la vérité : ce n'est plus l'être réel en lui qu'il cherche, il ne fait pas non plus sa psychanalyse, il est depuis longtemps en possession des grands thèmes autour desquels ce qu'il sait de soi se compose, s'ajuste et se réajuste. Que veut-il donc ? D'abord maintenir en mouvement cette sphère que le besoin de l'affirmer en des livres risque d'immobiliser dangereusement [1]. Mais aussi ressaisir non pas tel ou tel événement caché ou les grands traits voilés de son destin, mais ce qui, le mettant en porte-à-faux avec lui-même, à ces instants où l'être va perdre pied, pourrait aussi mettre à sa disposition l'essence de l'ébranlement, non plus seulement ce qu'il est et a été, non pas la disponibilité ni la latitude, mais le secret du devenir, ce bonheur et ce souffle coupé, cette secousse et cette fulguration où la liberté s'embrase, à la lumière de la conscience qui, un instant, la découvre.

Expériences dont il semble que son enfance a été favorisée, qu'à cause de cela il ne cesse d'interroger par un espoir de redécouverte peut-être trompeur, expériences d'un *écart* dont l'activité poétique fut pendant quelque temps la reprise et que, maintenant qu'il se juge privé de ces ressources — il ne rêve plus, n'écrit presque plus de poèmes, ni de récit imaginaire, — il recherche non pour s'en bercer, mais pour donner à son existence la liberté aisée d'un grand mouvement, et à son livre la plénitude de ces brefs instants d'accord où brillent la vie comme un tout et le tout comme un déploiement de vie.

Dans cet effort pour libérer et maîtriser l'imprévisible en

1. C'est pourquoi le commentateur doit répondre à la franchise de l'auteur par une réserve égale. Il doit être très attentif à ne pas faire le portrait d'un portrait qui, toujours plus simplifié, risquerait de s'imposer au modèle vivant comme un masque funèbre. Manifestement, c'est contre le caractère trop accompli de son premier livre, qui lui renvoyait un Michel Leiris en quelque sorte déjà classique, que l'auteur a instinctivement réagi en s'enfonçant en lui-même pour y retrouver sa libre vérité.

lui — cet imprévisible qu'il redoute non moins qu'il le recherche, — l'on pourrait croire que Michel Leiris en est revenu au caprice de la parole spontanée que l'ivresse, la timidité et le surréalisme lui ont tour à tour révélée. Mais le hasard ne le conduit pas seul. L'originalité et la difficulté de *Biffures*, c'est que s'il s'agit bien d'une expérience où la découverte importe plus que ce qu'il y a à découvrir, l'auteur, qui est trop peu dupe de lui-même et trop peu disposé à se livrer à l'irréflexion, de plus habitué à certaines méthodes scientifiques, donne à ce mot d'expérience le sens d'une recherche où coopéreraient un travail délibéré de préparation, un esprit de contrôle rigoureux et un certain abandon au langage, entendu comme un pouvoir « de détection et d'exaltation ». Ainsi travaille-t-il sur des fiches, et ces archives de lui-même où sont déposés des fragments de son histoire, muette poussière tant que rien ne l'agite, lui livrent la matière première des pensées et des faits que l'écriture aura pour objet d'animer et d'attirer, à la manière d'un aimant, pour qu'ils se groupent et, en se groupant, forment quelque figure nouvelle, vraie et exaltante, où s'affirmera peut-être aussi un savoir plus juste de la conduite de la vie.

Il faut manifestement pour un tel travail une rencontre de dons très différents, un peu de méthode, beaucoup de patiente rigueur et, sous la méfiance la plus grande, une entente restée intacte de cette parole libre, en rapport avec la merveille qui rend possible le commerce des êtres et des choses. Je crois, du reste, que l'on se tromperait en faisant de l'auteur de *Biffures* un homme trop savant de lui-même, archiviste et comptable qui se classe et s'établit sur fiches avant de se regrouper selon l'instinct flamboyant des mots. Les notes où il se fixe sont les produits de la détresse plutôt que de la science, écrites quand il ne se sent pas « à la hauteur d'un travail littéraire » et qu'il ne peut plus vivre qu'à la mesure de petits projets et avec une très faible marge d'espérance. Je ne pense pas que les plans et les travaux préparatoires soient jamais bons à aucune œuvre. C'est l'esprit, et le vide de l'esprit, qui doit la porter, s'en souvenir, l'oublier, s'en souvenir par l'oubli même et sans contact avec les mots qu'on peut lire et écrire. Dans *Biffures*, où

les anecdotes sont réduites au minimum, et les souvenirs fragmentés, atomisés par le mouvement de la pensée qui ne cesse de les agiter pour leur rendre leur pouvoir de germe et leur force active, l'expérience est presque tout entière supportée par la vie de la réflexion, la surveillance qu'elle exerce, effort et tension extrêmes d'une conscience qui est d'autant plus en alerte qu'elle n'a plus seulement à vérifier des faits, mais à peser l'imaginaire. Même le langage s'est transformé depuis *L'Age d'Homme*. Les phrases sont plus longues, plus lourdes, toujours aggravées par les scrupules, les précautions, les nuances, les détours, par le refus d'aller droit au fait, parce que le « fait » risque alors d'être trahi, puis, une fois communiqué, risque de ne laisser place qu'au vide, et devant ce vide l'auteur précisément se dérobe, pourtant ne peut pas se dérober, car il voit trop clair en lui pour consentir à cette fuite qui n'est qu'une feinte. Tourment qui prend forme par l'écriture et qui est son exigence, sa vie même.



Il est facile de dire que le résultat est un livre ligoté, contourné et sans bonheur (je crois que c'est un livre extraordinaire par l'esprit de vérité qui ne cesse de s'y faire « jour »). Mais il faudrait alors ajouter que, dans le volume qui a suivi et qui vient d'être publié sous le nom de *Fourbis* — renversement et affaiblissement ironiques du mot « Biffures », — l'auteur et le lecteur reçoivent la récompense de cette lutte difficile. C'est comme si, à force d'émouvoir ce qu'il est, à force de secouer ses jours et ses nuits par le mouvement obstiné d'un crible invisible, il était parvenu à se faire assez délié pour se modeler sur deux ou trois grandes images autour desquelles se réconcilient le tourment d'être vrai, l'espoir de rester libre et le désir de se rendre lisible et visible à lui-même et aux autres [1]. L'épisode de Khadidja,

1. Les rapports des deux volumes sont essentiels. C'est le premier, *Biffures*, qui rend le deuxième possible, non pas par une préparation « littéraire », mais parce que l'expérience qu'il constitue permet seule la libération des images qui, s'épanouissant dans le second, y deviennent les centres autour desquels une part croissante de vie

fille publique de Béni-Ounif, qui termine actuellement l'ouvrage, en est aussi l'apothéose. Figure que l'auteur ne cherche nullement à idéaliser en la rendant plus basse — plus infernale — ou plus superbe qu'elle ne fut. Michel Leiris n'est pas Marcel Jouhandeau qui impose aux êtres, par l'industrie d'une imagination peut-être divinatrice, la vérité de la légende qu'il leur prête. Les rapports avec Khadidja nous sont décrits tels que nous ne pouvons douter qu'ils furent, et avec ce souci d'exactitude, de rectitude, qui unit étrangement la franchise et la retenue, — délicatesse dans la formulation des détails dits obscènes, non pas parce que ceux-ci sont éludés avec art, mais au contraire loyalement transcrits et sans autre respect que celui des sentiments justes dont ils furent l'occasion. D'où vient alors la grandeur mythique de l'épisode ? La dignité d'Ange qu'il confère à « Khadidja la traînée », « composé unique de dureté et de douceur », ange dont l'obscur discours silencieux conduit enfin l'auteur à abandonner sa réserve ? Peut-être de l'aptitude à rassembler, autour de deux ou trois gestes, la gravité de ses rapports avec les êtres et cette insaisissable vérité dont ceux-ci lui ont rendu sensible, par un mot, par une attitude, la présence un instant bouleversante. Ainsi en est-il de la jeune femme, désignée sous le nom de Laure, et dont ceux qui ne l'ont pas connue ont pu lire quelques pages inoubliables par la violence et la pureté révoltée. De cette jeune femme, il n'est parlé que de très loin, de ce lointain d'où elle surgit comme de la mort même par la force silencieuse de deux ou trois images, mais ces images suffisent à faire d'elle, plus encore que de Khadidja, l'Ange, la puissance sombre dont la grande approche contrariante est ce qui force Michel Leiris à écrire, et à écrire en accord avec la vérité dont elle ne lui promet, pourtant, que la ruine [1].

MAURICE BLANCHOT

accède à une formulation véritable, ainsi qu'il serait peut-être facile de le montrer sur des exemples, si l'œuvre de Michel Leiris n'était une œuvre vivante qu'il faut se garder de toucher par voie d'analyse.

1. D'où vient ce rapport, qui est presque un rapport de contrainte, entre la vérité et l'auteur de *La Règle du Jeu* ? Pourquoi celui-ci est-il obligé de chercher à être vrai et à s'exprimer vraiment ? Question

peut-être naïve, mais que lui-même nous invite à poser sous cette forme. Il pense que les vertus de force et de courage corporels dont il croit manquer ont créé un défaut qu'il lui a fallu compenser, pour ne pas perdre l'équilibre, par un besoin sourcilleux de se connaître et de se juger. La lucidité naît d'un manque, elle est l'absence qui s'éclaire et le vide qui se fait lumière. Il faut une certaine faiblesse pour avoir la force sûre du regard, il faut une déchirure et une ouverture initiale pour que ce regard, s'exerçant contre soi, fasse de ce vide, en l'éclairant et en le remplissant exactement, l'avenir d'une nouvelle plénitude. L'auteur de *Biffures* se situe, par là, entre Benjamin Constant et Proust, tous deux capables à l'égard d'eux-mêmes d'une clairvoyance qui s'est accompagnée initialement d'un sentiment impitoyable de leur faiblesse et de l'expérience utilisée de leur manque. De même, Michel Leiris n'ignore pas que ce vide, dont il s'assure en le faisant clarté et aptitude à voir clair, est un autre aspect de la hantise de la mort, sous laquelle il vit et écrit : « La prescience du moment nauséeux où tout se dérobera... suffit à faire de moi... le centre d'un monde cotonneux où il n'est plus que formes vagues... A mes oreilles plus rien ne chante et, depuis un certain nombre d'années, il est bien rare même que mes nuits soient animées par des rêves ; l'on dirait que tout ce qui échappe aux limites du sérieux m'effraye... » « Faillite » qui lui a permis « d'acquérir en contrepartie une certaine aptitude à voir les choses de manière sèche et positive ». Seulement, si la littérature d'autobiographie peut ainsi apparaître comme une tentative pour maîtriser la force de dissolution qui le détourne, tant qu'il ne l'a pas surmontée virilement, de ses obligations d'homme vivant — en particulier celle de travailler à la libération économique et sociale du monde, — qu'arriverait-il le jour où une telle littérature aurait atteint son but et réussi à faire taire en lui la parole vide et n'annonçant que le vide, dont il semble se défendre, depuis les « confessions dostoïewskiennes », comme de la menace suprême qu'elle porte en effet? Ce jour-là, il devrait non seulement renoncer à écrire, mais aussi, probablement, se laisser pétrifier par l'esprit de sérieux, autre forme d'imposture dont il ne saurait s'accommoder. Il ne lui est donc possible ni de vaincre ni de se laisser vaincre. De là ce pacte d'alliance qu'écrivant il sait bien que l'écriture l'oblige à conclure avec la puissance adverse et qu'il formule ainsi, timidement : « Tant que la mort ne s'empare pas de moi, elle est en somme une idée qu'il ne faut pas écarter, mais bien plutôt apprivoiser. »

BASE ET SOMMET DE LA POÉSIE DE CHAR

Ce qui fait l'autorité singulière de René Char et la noblesse de son allure, ce qui lui donne cette maîtrise parmi les oiseaux et les éclairs de la poésie, comme au milieu des remous perfides de l'histoire, c'est d'être pleinement un homme terrestre, avec les grandes foulées du passant obstiné, sans illusion sur rien, mais croyant, voulant croire aux prodiges du courage humain quand il se mesure avec le devenir. Les dimensions, les contrariétés de notre condition, Char les épouse avec une simplicité qui ne ruse point, qui va droit aux nœuds de nos énigmes, qui ne méprise rien tant que les vanités, les paroles illusoires, les « hommes délétères ». Il ne se fait pas idole de la poésie même : il ne l'aime que comme un risque, une provocation à l'impossible, un rien qui nous crée, une vérité future nourrie par quelque chimère. Il n'adore pas davantage l'Histoire, tout en sachant bien qu'il est tels moments où l'Histoire abolit la parole, n'admet plus que l'accent péremptoire de l'acte, la réponse du courage, la présence de la poitrine offerte. Char a paru sur ces brèches du destin où il faut que l'homme s'affirme ; il a maintenu la richesse de la contemplation dans les pauses de la guerre et a gardé le silence quand le torrent des événements veut des lèvres serrées. C'est qu'il a son système personnel de compensations et son mécanisme secret de récompenses. Et la beauté lui a souri, au soir du combat, pour rendre l'horreur moins réelle que la prérogative solaire dont l'homme vraiment terrestre est investi.

***

Je me rappelle mes premières lectures de Char. Attiré par cette grandeur visible, repoussé par ces arêtes, ces défis, ces significations agissant comme des ruptures. Conquis et non

conquis par cet éclat et cet éclatement, cette irradiation ténébreuse, la réalité de cette fulguration irréelle. J'étais repoussé avec meurtrissure vers l'abri des maisons, les ombres anthropomorphiques, la conscience assise à son rouet et les spectacles qu'elle se donne. Et puis, peu à peu, relisant ces poèmes de vent et de pierre, j'ai compris que cet espace embrasé était la poésie même, dévorant les demeures, s'affirmant seule demeure. Il fallait ce combat pour donner naissance à la rose. Se faire un œil à la guerre des atomes, dissimulée par la « charité terrestre », accepter la flamme avide, seul moyen d'en émerger, à la fin, comme homme vivant, comme homme juste et comme individu impersonnel.

Rien de plus salubre, de plus tonique, n'avait paru depuis Nietzsche. Cruel et vorace, le monde autour de nous comme un seul diamant et toutes les épines de ce grand volume d'air. Grand air, dans tous les sens : c'est la définition la meilleure que tu pourras donner de ce « seigneur de l'impossible ».

***

Royaume du grand air, c'est l'univers de Char. Nulle poésie ne sent moins le renfermé. Cette virginité qui brûle de fraîcheur sur les hautes terres, elle entoure mon apparence, elle l'emplit de liberté. Même conseil donné par ces brises perceptibles à la peau de l'esprit, quand le poète parcourt les aromates de la terre, avec ses grandes enjambées de braconnier et de franc-tireur. L'homme qui sait qu'il est homme pour donner sans discussion le style à tout, à la femme, à l'action, et à cette inexplicable profusion de l'univers, volutes sans fin qui roulent vers la beauté.

Il y a une morale et une hygiène de Char, comme chez tous les poètes très conscients de ce qu'il faut mettre d'intensité ascétique dans la solitude pour qu'elle devienne fertile comme une terre. Char gouverne une grande violence pure dans des paysages vides qu'attendrit le givre du matin. L'énergie virile est là partout, même dans la mélancolie ou la nostalgie. La morale du poète, c'est ce qu'il invente en vue d'une « santé du malheur », en vue de cette audace univer-

selle qui devient un devoir quand on a racine sur un sommet et « dans une femme », et qu'on veut parler « pour la généralité des hommes ».

***

Diamant et sanglier. Quel rapport ? C'est sans arbitraire que ces deux images se lient, quand le poète pense à la source indéterminée de son être et qu'il ne croit plus qu'au poème. Le poème, unique source. Diamant et sanglier, cela signifie que le poète est inclassable, réfractaire pour toujours à la catégorie des hommes objectifs. Char évoquera aussi le loup, qui « n'a pas de réalité nommable », mais qui n'en est pas moins « pétri des secrets de son arrière-pays ». Images prototypes qui renferment une évaluation, car le poème de Char est essentiellement une action créatrice. Or il n'y a d'acte créateur que selon une évaluation au moins implicite.

Ainsi il y a une éthique immanente au poème de Char. Il faut dire aussi que son poème véhicule une connaissance. Il est traversé par un mouvement vers « la vérité ». Mais quelle vérité ? et quelle connaissance ?

Ce n'est pas une connaissance selon les rapports extérieurs, ni sur le mode de la finitude. Rien non plus qui sente les « idéologies », tout ce qui est étranger au besoin profond de l'âme. Le mouvement vers la vérité qui anime le poème de Char est un besoin de totalité : il signifie que les choses ne sont chez elles que dans la poésie et que la poésie n'est chez elle que dans les choses, toutes les choses. C'est à cause de la présence agissante de cet esprit de vérité qu'il n'y a pas de mythe dans cette œuvre.

Aussi vulnérables, aussi périssables que l'homme, les choses, promptes à mourir sous le règne de la loi et du concept, sont « à la poursuite d'une vie qui ne peut encore être imaginée ». Seule l'énergie virile, « enclave d'inattendus et de métamorphoses », peut les sauver, par la grâce du poème. Du moins elle leur ouvre cette chance, aimantant leur indécision, leur communiquant l'audace de la manifestation vraie, quand elles aperçoivent que l'homme, « au centre de la poésie », est à son maximum. Ce qui définit ce maximum,

c'est mesure d'un risque et d'une chance, courage obstiné d'une option.

***

Pas de transcendance dans l'œuvre de Char, mais conscience sans hybris du destin poétique.

Les contraires et l'impossible enveloppent jusqu'au poète : il n'échappe pas au cycle des couteaux et des adieux ; mais, ne supportant pas d'être courbé trop longtemps « sous la sienne montagne », il rassemble ses forces pour rejaillir. Rien de plus robuste, de plus carré que l'action poétique de Char. L'abstraction, ou de curieuses expressions en étoiles doubles : un substantif abstrait plus une épithète concrète (ou l'inverse), marquent la prise violente de l'esprit mâle qui polarise la neutralité des choses. Tour à tour repoussées dans l'ordre objectif (car la conduite de l'homme l'exige), puis reprises par la « fantaisie des soleils intérieurs », les choses s'éteignent et se rallument. « Imagination, mon enfant. » Ainsi se rythme par elle un destin. Alternance de sévérités et de reviviscences. Il ne faut s'attarder nulle part. Car partout des amantes attendent de nous plus que notre surface.

Incertaines de leurs racines, tremblantes de leur sommet, les choses comptent sur la fidélité du poète, sur sa parole. Et lui, pour s'assurer contre la vulnérabilité de son désir infini, il est fidèle aux choses comme sont fidèles les vrais hommes d'action, ceux qui ont connu l'aventure et le danger. Les choses, dirait-on, misent sur « les pouvoirs passionnés » du poète, ses « règles d'action ». Elles attendent de son projet qu'il « fasse monter le bonheur ». Mais lui, si « arrogant » qu'il puisse être en apparence, ne va jamais contre les éléments, contre ce qui est pur, contre les secrets de l'eau ou de l'herbe. Curieux, curieux qu'on puisse être si conquérant avec tant de respect. Ce que Char se permet avec ses façons souveraines est toujours autorisé par quelque loi qui n'est formulée qu'au murmure d'un ruisseau. « Je me gouvernais sans doctrine, avec une véhémence sereine. » Nécessité de « satisfaire la beauté », nécessité d'être juste avec les choses, telles sont les vérités, telle est la morale de Char.

***

Cette « aurore de la conscience » éclaire la silhouette d'Héraclite. Dans ce monde de sécheresse où s'écoule le fleuve des choses, la danse de nos minutes étincelantes appelle l'image de l'Éphésien. Car non seulement il a vu en tout être l'altérité germer au sein de l'identité ; non seulement il a vu le combat des énergies au fond du cosmos susciter inépuisablement les formes douées de vie ; mais encore il a mis Dikê au-dessus de cet agôn vorace et de sa cruauté impudique. De même l'homme à la poitrine dure, chaussé d'espadrilles, vêtu de velours à côtes, branché sur la dynamique profonde, salue la Justice dans toutes ses ascensions de midi. Et, la nuit venue, il sent la Charité consoler toute fièvre, quand elle émane, lueur rouge comme un cœur, de la chandelle portée par un ange-femme dans le tableau de Georges de la Tour.

***

Qu'est-ce que le « poème pulvérisé » ?

Cela ne veut pas dire que le poème devient informe, que toute organisation interne est niée au profit d'une ronde hasardeuse d'atomes verbaux. Cela veut dire que le poète refuse de rien recevoir de tout fait. Il a cet orgueil (et cette humilité) de dépasser « les vantardises de l'individu » et l'imposture des formes socialement consacrées pour retrouver, à partir des éléments indifférents, la vitalité profonde commune à l'inconscient et aux choses. A partir de la pulvérulence où tout est extérieur à tout, la poésie va soudain miroiter, innocente et déconcertante, en « phrases passionnées ». Ces phrases auront alors une élégance secrète, la vérité de ces formes organiques de la flore et de la faune, la perfection de ces brindilles où tant de beauté éclate sauvagement.

Sensible à tout, le poète enjambe les significations accidentelles pour aller à l'extrême division à l'intérieur de tout et substituer à cette division une tension réussie, un effort prospère, une faveur. Par ce moyen, le poète voit toutes choses devenues impalpables qui plongent dans une équivalence inintelligible, d'où elles ressortent semblables à lui. Le poème

est alors une manifestation réelle où l'élémentaire et l'humain ne se distinguent plus.

Ainsi donc le poème n'est pas primitif, pas plus que cette conscience particulière qu'on appelle poésie. Le poème devient — et, grâce à son devenir passionné, le poète se produit lui-même, à partir de l'élément, à partir du minéral et du vide. L'acte poétique a lieu au moment du *punctum saliens*, quand une forme émerge de l'abîme et du virtuel. L'homme, l'homme impersonnel libre, fait cela et entre dans une nouvelle existence.

Rien n'annonçait une existence si forte.

C'est une métamorphose ascendante à partir de ces vibrations qui, dans « un midi impétueux », font frissonner les poussières d'être :

Lyre sans bornes des poussières,
Surcroît de notre cœur.

Ce départ du poème paraît toujours fortuit, « sans expérience antérieure », pour un avenir qu'on ignore. Le destin inconnu de ce nouveau venu, c'est le vrai sujet, l'unique sujet des poèmes de Char.

La poésie n'est qu'une attente ouverte vers le poème, une question. Et le poème (ou le poète) « doit répondre qu'il est du pays d'à côté », que ce pays soit une nuit de larmes, ou bien cet abîme solaire qui transforme la mort en danse d'atomes. Car, peut-être, la danse est-elle, mieux que tout, comme le pensait Nietzsche, « diseuse de l'inconscient et de la tragédie ».

***

Le poème de Char manifeste un quantum d'énergie individuelle souveraine en face du domaine inorganique, prodigieux réservoir de forces en travail et en lutte : feu contre feu. C'est la formulation drastique d'une vérité exceptionnelle en face de ces vérités où s'expriment les rapports impersonnels de puissance. Contre ce monde fatal et sans erreur, le poète avec « sa ferveur belliqueuse » maintient ses images, ses mots de délivrance, le monde humain, cette fragilité. Chance, fardeau, devoir.

L'expression « marteau sans maître » désigne cette action impérieuse, issue des profondeurs du sommeil, du silence et de l'inconscient et qui se manifeste dans un jaillissement d'étincelles, une poudre de métal en feu. Forge verbale, où l'élémentaire et le plus humain semblent liés par des connexions orageuses et tendres, en dépit de tous les déserts de la fatalité et de la pensée.

Il en résulte que l'image dans la poésie de Char n'est pas une image de fixation, ce point d'arrêt qui, selon Bergson, bloque le flux de la pensée en un contour définitif. L'image, fille de la fureur et captive du mystère, est une « étincelle nomade qui meurt dans l'incendie ». Elle ne s'inscrit pas dans une gloire littéraire et dans un espace froid, l'espace d'une perfection plastique qui la rendrait semblable à ces « vérités » solidifiées dans la mort. « Sur cette terre des périls » et dans les tourments d'une solitude enflammée, elle est un besoin insensé qu'éprouve notre imagination de rivaliser une seconde avec l'être de la foudre.

Essentiellement dynamique, explosive, l'image, suprême ressource dont l'homme dispose pour cesser d'être un étranger, marque le combat incessant du terme et de l'illimité. Combat incessant, car le désir demeure désir. « L'espace pour toujours est-il un absolu et scintillant congé ? » Frondes de feu, les phrases et les poèmes de Char expriment, sans qu'une transcendance soit désignée, une perpétuelle fuite dans le mensonge de l'espace, vers un au-delà :

Illusoirement, je suis à la fois dans mon âme et hors d'elle, loin devant la vitre et contre la vitre, saxifrage éclaté ! Ma convoitise est infinie. Rien ne m'obsède que la vie.

Mais la vie, de tous côtés, est entourée de ce qui porte un autre nom que la vie. Où se trouve le vrai pays de la vie ? Pas de réponse — mais le cœur n'a pas fini de scruter ce silence où s'assouvit la tristesse du désir et celle de la puissance. Cependant le poète est là pour vivifier terre et ciel ; son cœur de nouveau est provoqué par quelqu'une de ces vérités au sillage clair qui, selon le mot de Zarathoustra, « permettent de danser ». La poésie du devenir, à son maximum de densité et à la pointe de l'instant, devient tangente à quelque éternité.

Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel.

Ce qui autorise le poète à cette définition à la fois audacieuse et toute naturelle :

Poésie, la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié.

***

Char, en effet, avait misé prophétiquement sur l'homme au moment où l'homme partout sombrait. Mais où est-il aujourd'hui dans la mêlée de l'époque ? et vers quel amer emporté dans les passes de sa solitude ? « Je viens confondu avec tous, libre de ma préférence, sans compagnon derrière moi qui m'attende. » Telle est sa réponse, celle d'un homme qui ne veut pas de galons, ayant assez de sa responsabilité de poète, qui est de briser la glace et de transformer en lueur dorée les détresses de la nuit élémentaire. Char ne s'enferme pas dans quelque retraite où se rouilleraient les armes de l'homme. Mais il ne peut pas ne pas apercevoir cette distance qui s'agrandit entre lui et ce qu'on appelait autrefois le siècle. Espace agrandi non par le dédain, mais par la mémoire, une autre sorte d'amour, une insoumission plus sévère. Il ne se retranche pas, mais il est plus haut et plus loin. Il continue, bien sûr, d'aimer les fortes têtes désobéissantes ; mais il a connu les mutations irrésistibles des années et de l'histoire. Il répond sans hauteur à ses compagnons de 1940-1944. Sans hauteur mais avec le sentiment d'une altitude gagnée qui le met hors de jeu. Le jeu de la vie (si c'en est un) se joue, s'est joué pour lui avec des hommes qui lui ont donné une autre idée des prodiges à attendre de l'homme. Et, quant au jeu de la poésie (qui n'est pas différent du jeu de la vie), il se joue entre épopée et tragédie, mêlant torture, fatalité, bonheur, liberté, dans un naturel sanglant et dans le feu commun de nos tissus. A l'écart, en silence, et dans une lumière essentielle visible pour tous et pour personne, où s'actualisent les lointains et les extrêmes du Désir et du Temps.

GABRIEL BOUNOURE

THOMAS MANN

Thomas Mann est mort avec sobriété, comme il a vécu. Il n'a prononcé aucune parole pathétique. Il a, dit-on, réclamé ses lunettes pour les avoir à portée de la main à son réveil. Et il s'est endormi.

Il est mort fatigué. Soixante ans de labeur littéraire quotidien — au sens littéral de ce mot — donnent l'habitude de la fatigue. Elle finit tout de même par vaincre. Mais il est mort ainsi, à quatre-vingts ans, en pleine activité créatrice : après la publication du premier volume de *Felix Krull*, l'hiver dernier, il avait travaillé à son admirable *Essai sur Schiller*, sujet des dernières conférences qu'il ait données. Il avait pris, au début de juin, la lourde charge des fêtes célébrées en son honneur, en Suisse, en Allemagne, en Hollande, soucieux d'assumer toutes les tâches de la profession d'écrivain, même celle de la gloire : elle n'a jamais été pour lui qu'une responsabilité de plus.

Avec lui a disparu ce qu'un écrivain ne laisse pas dans ses livres et que regrettent ceux qui l'ont aimé : la distinction si aimable et si surveillée de son attitude, la grâce de certains gestes, la noblesse charmante de son port de tête, la réserve de ses manières, la gaieté discrète mais profonde de son rire, la sensibilité de sa voix. L'âge, qui avait usé ses traits, avait peut-être allégé son sourire, mais, sous le haut front tout composé de réflexion et de conscience, le regard net, aigu, tempéré par la politesse, révélait une extraordinaire inquiétude. Il faut un constant effort de dignité à ceux qui en savent trop, devant autrui, devant leurs propres menaces. On songeait au *Gerontion* d'Eliot :

After such knowledge, what forgiveness!

Mais, chez Thomas Mann, la dignité était devenue depuis

longtemps une seconde nature. Ce qu'elle comportait de distant, d'un peu raide parfois, se trouvait corrigé par la sympathie de l'accent, par la gravité détachée de la parole, par une emphase humoristique qui paraissait à peine voulue. Certains mots demeurent dans la mémoire tels qu'il les prononçait : leur séduction ne s'épuise pas.

***

Mort à quatre-vingts ans en pleine activité créatrice : à la fois son mérite et sa chance, puisqu'il lui a fallu pour cela la plus sévère économie de ses forces, mais aussi les ressources d'un esprit merveilleusement fécond. En dépit du caractère monumental de son œuvre, il n'était pas homme à vivre dans le sentiment du devoir accompli. Les deux ou trois pages quotidiennes finissaient par composer ces livres que leur format, au sens matériel et spirituel du terme, distingue des productions habituelles de notre temps. Et l'on sait que ce sont des ouvrages complexes.

Fécondité durable d'autant plus étonnante que Thomas Mann présente aussi un des cas de précocité les plus rares que connaisse l'histoire littéraire. Il est à peine croyable, en effet, que son premier roman, *Les Buddenbrooks*, soit l'œuvre d'un jeune homme de vingt-cinq ans. Non pas à cause de son éclat, de sa richesse, de la diversité de ses motifs, ou même de l'ampleur de son souffle. Mais à cause d'une perfection soutenue et d'une maturité du talent qui ne sont pas des qualités de la jeunesse et qui ont fait de cette chronique familiale un ouvrage classique. Aujourd'hui, après plus de cinquante ans, rien dans ce livre n'a vieilli : il s'impose dans sa fraîcheur inaltérable.

Qui possède si tôt la pleine maîtrise d'une forme est tenté de la détruire et de chercher la signification dans la rupture : l'art moderne, et en littérature aussi, nous en fournit assez d'exemples. Thomas Mann a échappé à cette tentation, ou plutôt il s'est montré capable de douer le roman de significations nouvelles sans en briser la forme et sans tarir les sources du romanesque. Ce développement, certes, ce creusement philosophique du roman est en germe

dans *Les Buddenbrooks* : la scène, par exemple, où le héros, Thomas Buddenbrook, parvenu au comble de l'usure et du chagrin, trouve l'écho, l'apaisement de son désespoir dans la lecture de Schopenhauer, avec l'émotion d'un homme qui jusque-là n'a rien cherché dans les livres. Voilà qui nous entraîne bien au delà du roman réaliste et ouvre déjà une perspective que le caractère du roman ne comportait pas. Il faudra cependant que cette perspective s'étende assez loin pour envelopper tout le paysage spirituel de *La Montagne magique* ou du *Docteur Faustus*. Mais ces deux ouvrages demeurent, eux aussi, des romans, habités par ce « Génie de la narration » (*der Geist der Erzählung*), que Thomas Mann évoque avec tant de grâce dans les premières pages de *L'Élu*.

Quels sont ces traits essentiels du roman — genre si vague quand on veut le définir, si précis pour le sentiment du lecteur — que Thomas Mann a sauvegardés jusque dans ses œuvres les plus audacieuses ? Deux, semble-t-il, essentiellement : d'une part, l'intérêt propre du récit, de l'intrigue, de l'événement successif et des caractères en action ; d'autre part, le caractère aigu, significatif, fascinant du détail observé, de la particularité nécessaire, de l'exactitude du rendu. Il faudrait peut-être en ajouter un troisième, plus général : Thomas Mann, avec la richesse et la liberté de sa langue, dont il était capable de faire ce qu'il voulait, n'a jamais cessé d'écrire selon la technique naturelle du roman, selon cette « conjuration de l'imparfait » dont il a parlé quelquefois, cette soumission à l'ordonnance temporelle des faits, qui ne doit rien à l'expérience du théâtre, du cinéma, ou bien du poème. Il n'a jamais cessé, en somme, de raconter à la manière du conteur des *Mille et une Nuits*, possédant ce secret des conteurs qui savent qu'on ne captive pas l'attention en multipliant les histoires, mais en donnant son prix, son pouvoir de suggestion, son charme attirant à chaque épisode, à chaque détail d'une histoire que, à la façon des enfants, tout le monde connaît : « La tâche du romancier, écrit Schopenhauer, ne consiste pas à raconter de grands événements, mais à donner de l'intérêt aux plus petits. »

Voilà qui, chez le grand romancier, exige la modestie. Celle de Thomas Mann était très avisée : elle s'appliquait à ses desseins. *Les Buddenbrooks* ?... Il s'agissait de s'amuser avec son frère Heinrich sur leurs communs souvenirs de famille. *La Montagne magique* ?... Une longue nouvelle, après un séjour de trois semaines à Davos, avec le seul propos de rendre le sentiment d'étrangeté humoristique que donne le contact avec ce monde séparé et alpin. L'épopée de *Joseph et ses Frères* ?... Quelques mots de Gœthe regrettant que cette belle aventure, si brièvement rapportée dans la Bible, n'ait pas été reprise dans toutes ses circonstances. *Le Docteur Faustus* enfin ?... Thomas Mann a raconté lui-même avec quelle ruse il avait écarté longtemps ce trop pesant sujet. Mais certains livres veulent être écrits.

Ruse créatrice, sans doute, mais qui se glisse dans la nature même de l'œuvre. L'exemple de *La Montagne magique* est instructif : une nouvelle, et la singularité d'un dépaysement qui atteint l'esprit et les sens. Peu à peu, selon une croissance naturelle, organique, qui enveloppe les mystères de la vie et de la mort, ce haut promontoire de tempête et de neige devient la figure de notre monde occidental et de la condition humaine. Le symbole naît de l'impulsion créatrice, inspire la savante composition de l'ouvrage, en nourrit les motifs, en éclaire la vision, s'impose dans sa vérité poétique.

Il m'est arrivé d'interroger Thomas Mann sur son dernier récit, *Die Betrogene*, traduit depuis lors en français sous le titre *Le Mirage* : une femme allemande faisant l'expérience enivrée et fallacieuse d'une seconde jeunesse sous l'effet de la passion, surtout physique, que lui inspire un jeune Américain des troupes d'occupation. On avait raconté cette histoire à l'auteur, il y avait reconnu son bien : *das Dämonische*, disait-il, cette possession démoniaque du cœur, du corps de cette femme par l'illusion morbide d'un rêve. Symbole de l'Allemagne avide de viol jetée aux pieds de ses vainqueurs ? Ou d'une conscience livrée à qui la trompe et la domine ? Peut-être, mais qu'importe ! Ce qui avait retenu l'écrivain dans cette anecdote, ce n'était pas un symbole, une signification possible ; ce n'était rien de plus qu'une

suggestion créatrice enfouie dans sa propre sensibilité. Ainsi le romancier n'invente pas les histoires qu'il raconte, il ne les choisit pas : il les découvre. Et, en quelque mesure, son génie est à leur merci. Comme le musicien, il écoute.

D'où l'importance, chez Thomas Mann, des personnages témoins : Castorp, dans *La Montagne magique*, Zeitblom, dans *Le Docteur Faustus*. Ce sont des personnages vivants. Ils ne remplacent pas le poète, qui intervient à son gré dans le récit, mais ils le représentent. Comme lui, vigilants, réservés, d'une curiosité nerveuse et critique. Comme lui, non des artistes, mais des bourgeois, ce mot désignant non pas une classe sociale, mais une attitude dans la vie.

Ce qui, de plus, éclaire cette opposition entre le bourgeois et l'artiste, qui fait la dialectique morale et sentimentale de toute la première partie de l'œuvre de Thomas Mann, et s'insinue dans la suite, sous d'autres formes. Dialectique créatrice encore, fondée sur une identité. C'est parce qu'il est un bourgeois, au sens spirituel du mot, capable de discipline, de maîtrise de soi, doué sinon d'une croyance, du moins d'une force morale qui l'emporte sur toutes les menaces de sa nature, que l'artiste est fécond : le secret qu'Aschenbach va perdre à Venise, dont son pacte avec le diable a irrémédiablement privé Leverkühn, que découvre Joseph, au bout de son épreuve, Joseph le Nourricier. Le secret de Gœthe, du fond de l'abîme où son esprit se débat chaque jour. Les artistes purs ? Spinell, dans *Tristan*, Settembrini, le *Zauberer* de la nouvelle : des impuissants et des grotesques. Ou, avec Felix Krull, l'aventurier. Mais ils bavardent et gesticulent à travers toute l'œuvre, et on ne les oublie pas. L'humour seul, semble-t-il, repousse leur maléfice et empêche leur triomphe.



Ouvrant un jour au hasard un exemplaire de *La Montagne magique* qu'on lui présentait pour qu'il le signe, Thomas Mann s'était amusé à relire une page de ce livre très oublié par lui : « Est-il possible que j'aie eu tant d'esprit ! » Surprise qui était une expression de son humour, mais qui nous

apprend davantage : il faisait usage à son gré, au gré de son travail, de cette ironie qui appartenait à la nature même de son intelligence, mais qui, comme une activité critique, modératrice, capable parfois d'illumination, entrait profondément dans son génie créateur. Aussi, venue la sagesse de l'âge, en dépit de l'inquiétude et des épreuves, est-ce dans les œuvres tardives que ce merveilleux humour porte tous ses fruits.

C'est lui qui permet le passage, évident dans *La Montagne magique* déjà, du roman traditionnel au roman-épopée que devient, seul dans notre temps, le roman de Thomas Mann : *Joseph et ses Frères*, *Le Docteur Faustus*, ou même des ouvrages plus courts, *Lotte à Weimar* ou *L'Élu*. C'est lui qui soutient cette démarche patiente, ce souffle renouvelé, ces pauses heureuses, cette mesure de l'événement, ce soin minutieux du détail, ce regard libre, tranquille, objectif, ce style réflexif, cette perception d'une durée mouvante et fertile comme la mer, où surgissent et s'abîment les figures, dans le charme de leurs métamorphoses. C'est lui aussi qui, en quelque manière, accomplit la métamorphose, qui est un phénomène humoristique. C'est lui enfin qui, pour le lecteur, éclaire les régions sombres, excite les motifs, tempère la fièvre que cette lecture lui communique, le fait entrer dans l'intimité délicieuse de cette œuvre distante : « L'ironie épique, écrit Thomas Mann, est une ironie du cœur, une ironie affectueuse : c'est la grandeur, pleine de tendresse pour ce qui est petit. » Ce qui ne veut pas dire qu'elle soit dépourvue de malice.

Et surtout cet humour enchante, parce qu'il fait la légèreté continuelle de cette œuvre si grave, si chargée de pensée et de rêve, et qui, comme aucune autre, dans l'excès de sa plénitude, opère sur le lecteur un enchantement. Le nom dont Thomas Mann était appelé par ses enfants, *der Zauberer*, n'est pas vain : son souverain pouvoir, si contrôlé, est de l'ordre de la magie.

Parce qu'initié peut-être au secret de la métamorphose : « La métamorphose, sache-le, est ce que ton ami a de plus cher et de plus intime, son grand espoir et son plus profond désir — le jeu des mutations, des visions changeantes

par quoi le vieillard se transforme en jeune homme, l'enfant devient adolescent, bref le visage humain qui confond les âges, et par magie substitue la jeunesse à la vieillesse, la vieillesse à la jeunesse... La mort, ultime vol vers la flamme. Dans le grand Tout, comment ne serait-elle pas, elle aussi, une métamorphose ? Dans mon cœur pacifié, images chères, puissiez-vous reposer — et quel instant d'allégresse, celui où ensemble nous nous réveillerons. »

Ainsi s'exprime Thomas Mann par la bouche du Gœthe de *Lotte in Weimar*, et nous livre quelque chose de son rêve. Dans cette œuvre qu'on a pu croire parfois privée d'amour, où quelques visages d'adolescents paraissent les seuls visages sauvés, c'est la vie même, dans son renouvellement sans relâche, dans sa jeunesse sans cesse ressuscitée, dans l'espérance aveugle et mystérieuse de son élan, qui porte cette vision de l'amour où l'homme se réconcilie avec lui-même et, parce que divinement éphémère, ne redoute pas la mort.

JACQUES MERCANTON

AUDIBERTI ET « LE MAL COURT »

Cette reprise de *Le Mal court,* que fait en ce moment, au Théâtre La Bruyère, Georges Vitaly, marquera-t-elle la fin de l'incompréhensible malentendu qui règne entre Jacques Audiberti, le plus riche, le plus vrai poète de théâtre français qui soit en ce moment, et le très large public non seulement qu'il mérite, mais encore qui est prêt et qui l'attend ? Je le souhaite, je l'espère — et que le succès que connaît, après huit années, *Le Mal court* permettra aux théâtres de s'ouvrir de nouveau à ces excellentes pièces que sont *Pucelle, La Fête Noire,* ces *Naturels du Bordelais* surtout, qui ont reçu, voilà deux saisons, un accueil presque merveilleux d'injustice et d'incompréhension — et à ces œuvres plus anciennes, *L'Ampélour, Quoat-Quoat,* qui ont vieilli en vins riches et généreux. Et l'on s'apercevra peut-être alors que, depuis dix années, l'apparition du théâtre d'Audiberti, pour secrète et quasi étouffée qu'elle ait été, a autant d'importance qu'en eut celle du théâtre de Giraudoux pendant les dix années d'avant guerre. A ce théâtre, sans doute, il ne doit rien ; et, comme le théâtre de Giraudoux, il ne doit à peu près rien qu'à lui-même ; mais, l'un et l'autre théâtre de poètes et de romanciers, d'hommes venus relativement tard au théâtre, ils ouvrent, dès leur première apparition, un univers tout neuf, constitué, infiniment personnel, et dans lequel il est surprenant d'abord, puis délicieux de circuler. Sans doute *Le Mal court* et *Les Naturels du Bordelais* ont-ils plus de richesse, font-ils preuve de plus d'art qu'on n'en trouva dans *Quoat-Quoat,* qui est de 1946 ; mais il nous est facile de voir maintenant que dans *Quoat-Quoat,* qui surprit et effraya plus ou moins les spectateurs — rares, — le rideau se levait sur

un jeune monde encore jamais vu de nous, innocent, plein de mots séduisants et tourmentés comme des fleurs nouvelles, et où vivent des jeunes filles qui disent toujours tout ce qu'elles ont à dire, des vieilles femmes « qui se confondent entre elles », la bête du Gévaudan, Jeanne d'Arc, pas mal de magnifiques ganaches — et le poète lui-même, qui organise son monde en ayant l'air de le découvrir avec une constante surprise.

Je ne sais pas de plus juste introduction au théâtre d'Audiberti que le petit livre qu'il a consacré à Molière dans la précieuse collection des « Grands Dramaturges » (1) ; et, dans ce livre, les pages où il se plaît à marquer les différences qu'il fait entre « écrivains, écriveurs et écrivants » — les « écrivants », au nombre desquels il place Molière, étant gens en dehors de la littérature, qui « refusent de tous leurs muscles qu'on les mette dedans ». Écrivants, Colbert, Vauban, parce que, s'ils écrivent, ce n'est pas pour qu'on les en loue, mais afin que viennent au monde frégates et forteresses... Ainsi pour Molière : « Écrire ne le requiert que comme un procédé nécessaire à l'avènement de ses forteresses et de ses frégates à lui, ses comédies. » Audiberti est de toute évidence un écrivant. Il a de l' « écrivant », qu'il s'agisse de ses poèmes, de ses romans ou de ses pièces, toute l'horreur — ou toute l'ignorance — de ce qu'est la contrainte extérieure que l'écrivain accepte « afin qu'on le loue d'écrire ». Sans doute est-ce de là que vient ce malentendu dont je parlais, lent à se dissiper, et qui sépare un Audiberti débordant de vie, d'images simples et hautes en couleur, désordonné, magnifiquement lui-même dans chacun de ses vers, dans chacun de ses chapitres, dans chacune de ses scènes, du grand public pour lequel il est fait. C'est qu'entre le public et lui il y a aussi fermé, aussi étroit, aussi magistral et sûr de soi qu'il le fut jamais, le *public averti*, ce barrage de nuées d'où partent des éclairs, qui frappent avec précision non toujours le meilleur — on pourrait alors s'y reconnaître, — mais avec indifférence bon ou mauvais, tout ce qui le surprend. De ce public averti, une part est tout occupée à regretter le théâtre d'hier et dit en

1. Le Seuil, éditeur.

grec que celui que nous avons ne vaut rien ; l'autre se consacre à définir ce que sera le théâtre de demain et dit en allemand que le théâtre que nous avons pèche contre les règles qui sont en train de péniblement s'élaborer. Ainsi négligé, méprisé, le théâtre d'aujourd'hui, auquel appartient avec magnificence celui d'Audiberti, se voit périodiquement percé de coups pour la raison même qu'il est d'aujourd'hui. Cela n'est pas nouveau — cela n'en contribue pas moins à créer cette zone de silence ou d'injures au centre de laquelle étouffent, ont étouffé longtemps, les œuvres toutes neuves, et chaleureuses, et véhémentes, et fraternelles, de Jacques Audiberti.

Une autre bonne introduction à ce théâtre est sans doute ce roman d'Audiberti, *Les Jardins et les Fleuves*, que je tiens non seulement pour le meilleur de ses livres, mais pour l'un des très beaux romans parus depuis dix ans. (Mis un instant en balance, par le jury du Prix des Critiques, avec le *Bonjour Tristesse* de Mlle Sagan, Audiberti, naturellement, s'effondra.) On respire dans ce livre l'un des plus vrais amours du théâtre que je sache ; il raconte, à peu près, ce que serait la vie d'un Molière en notre temps — guère plus pénible, et tragique, que ne le fut celle du vrai Molière, — aussi abondante en enthousiasmes qu'en déceptions, en joies qu'en amertumes, et s'achevant, comme il se doit, dans la solitude, l'abandon, et le cœur qui s'arrête, avec le consentement de tout le corps, parce que cœur et corps ont décidément trop donné, trop travaillé, et que vraiment le moment est venu de faire silence. Et c'est le contraire d'un livre triste ou désabusé : on y respire à longs traits l'amour et l'intelligence de la vie, du travail mené jusqu'à son terme, de la femme — et le comique y étincelle, et la satire s'y déploie dans la verve et l'insolence. C'est un livre constamment heureux, mené avec le même emportement que le sont les œuvres dramatiques d'Audiberti, aussi apparemment désordonné, et comme elles habité par la passion, traversé par la fantaisie, éclatant de rire et bouleversant à force d'amour de l'amour.

Mais je crois que la meilleure introduction au théâtre d'Audiberti est encore le théâtre d'Audiberti — et *Le Mal court* en particulier. De cette reprise Georges Vitaly fait une

nouvelle création. Le décor de Mme Léonor Fini — dont la feinte innocence correspond avec beaucoup d'esprit à la fragilité morale de l'héroïne, — une distribution presque entièrement renouvelée servent de nouveau cadre à ce qui n'a pas cessé d'habiter notre souvenir : l'aventure de la princesse Alarica, venue du fond de son royaume de Courtelande vers le brillant royaume d'Occident et qui y rencontre le Mal, telle que nous l'a racontée Audiberti, et telle que Mlle Suzanne Flon nous l'avait fait vivre. En ces quelques années qui nous séparent de la création au Théâtre de Poche de *Le Mal court*, Mlle Suzanne Flon a assurément gagné en « métier », — elle a conservé précieusement cette innocence dans la franchise, cette ardeur à vivre, cette volonté d'aller jusqu'au bout de son aventure qui avait marqué si fortement pour nous sa première apparition, confondue avec celle de la princesse Alarica. La princesse Alarica, un soir du XVIIIe siècle, cherche le sommeil dans la chambre d'auberge qui lui sert de gîte d'étape : elle a quitté son marécageux royaume de l'Est parce que le roi d'Occident l'a demandée en mariage. Elle va vers lui comme vers le soleil. Son voyage s'arrêtera dans ce modeste réduit, qu'elle partage avec sa gouvernante, parce que le Mal y fera irruption — tout le Mal, que la jeune princesse ignorait : la profonde sagesse politique, les saletés policières qui sont à leur service, la trahison très vieille que l'on découvre et qui couvre d'ombre les plus aimables souvenirs, la bassesse d'un père, la lâcheté d'un homme à qui elle allait se donner. Mais elle découvre aussi tout le bien du monde : les réalités de l'amour, d'une part, et, d'autre part, cette profonde sagesse, dont l'évidence la frappe comme une illumination : puisque le mal court à travers le monde, puisque le mal a mis à son service tout ce sur quoi une jeune princesse pouvait compter le plus sûrement, il ne faut pas se mettre en travers de sa course — il ne faut à aucun prix se mêler de l'arrêter, car s'il se fixe, fût-ce un instant, « il s'épaissit comme le mauvais de la pluie ». Tout le mal que je n'ai pas fait, je vais le faire d'un seul coup ! dit avec enthousiasme l'Alarica de dix-neuf ans, au réveil de cette nuit où elle a tout appris. Et son éblouissante jeunesse continuera,

courra avec le Mal comme elle était prête à courir en compagnie du Bien. Les deux se confondent dans un amour très violent, et par là même assez déchirant, de la vie.

Apologue ? Sans doute. Et conté avec une drôlerie toute neuve, une verve éblouissante, des trouvailles de situations, de verbe, de comique, qui font partie de l'inépuisable trésor d'Audiberti conteur, poète et troubadour.

Quelque part, un jour, Audiberti a esquissé pour son plaisir la liste de ces pièces étincelantes et refermées sur elles-mêmes qui forment « le bosquet ferme comme un roc des pièces qui ne tombent pas ». A sa liste j'ajoute — et ce sera une évidence pour quiconque l'aura entendu — *Le Mal court.*

JACQUES LEMARCHAND

CONJECTURES SUR GIORGIONE

(Suite et fin)

Sans récriminer davantage, tâchons de tirer parti de ce que Venise nous a octroyé.

Il est vraiment déraisonnable de présenter la décevante *Madone* d'Oxford comme un argument en faveur de l'attribution à Giorgione de la si touchante *Madone avec sainte Catherine et saint Jean-Baptiste* (« Sacra Conversazione ») de l'Académie de Venise. Les analogies dispositives, sur lesquelles insistent tant les spécialistes, et qui sont en effet très significatives quand l'artiste est un styliste ou un maniériste, sont loin d'avoir la même portée chez ceux qu'inspire le réel. Or Vasari nous dit que Giorgione ne voulait peindre que d'après nature (*non voleva mettere in opera cosa ch'egli dal vivo non ritraesse*), et ce n'est pas sans fondement. Dans le tableau de Venise, il n'y a pas seulement conformité aux prédilections typiques de Giorgione dans les figures et dans le paysage ; il y a aussi conformité au génie propre de Giorgione, tant dans le domaine de la qualité poétique (simple et familière) que dans celui des qualités picturales. On ne saurait en dire autant de la *Madone* d'Oxford.

Parmi les maîtresses œuvres aujourd'hui données à Giorgione, figurait à Venise un tableau jusqu'à présent assez peu connu : *Le Crépuscule* ex-Donà dalle Rose. Roberto Longhi avait signalé l'importance et la souveraine beauté de cette œuvre, dont on doit la connaissance à Giorgio Sangiorgi. Ce grand paysage, qui rappelle le Giorgione de l'*Épreuve du Feu* et des *Trois Philosophes*, qui donc se rattache très directement au noyau le plus solide du canon giorgionesque, n'est pas seulement enthousiasmant par

lui-même. Il est également intéressant parce qu'il a été vivement discuté par M. Isarlo (*Combat-Art* du 11 juillet 1955), et qu'il suffit de pousser un peu cette discussion pour mettre en évidence les vraies difficultés, un peu méconnues semble-t-il, du problème Giorgione. Se reportant à une photo du *Crépuscule* avant restauration, photo publiée par *The Illustrated London News*, dans le numéro du 4 novembre 1933, page 741, M. Isarlo prétend qu'on ne peut juger d'un tableau reconstitué à partir de telles dégradations. Voilà qui est bien excessif. L'essentiel du tableau, sa conception d'ensemble sont parfaitement sensibles sur la photo en question. Les contours y impliquent clairement la nature des manques. Le restaurateur était donc pleinement autorisé à les combler. Qu'il l'ait fait très habilement, c'est certain ; et c'est tant mieux ! Quant aux détails nouvellement apparus, ce n'est pas au lieu des manques qu'ils ont surgi. La singularité même du principal d'entre eux garantit son authenticité : on ne conçoit guère en effet qu'un restaurateur ait imaginé d'insérer un saint Georges avec son dragon dans un tableau alors intitulé *Énée et Anchise* ; tandis que Giorgione... A ce propos, je ne suis pas du tout d'accord avec M. Isarlo, quand il déclare que nous autres modernes, nous avons renoncé à comprendre les tableaux de Giorgione, puisque, « prétentieux, suffisants, enfantins », nous nous plaisons à les appeler *La Tempête* ou *Le Concert champêtre*. Pas du tout ! Déjà Vasari, au Fondaco dei Tedeschi, avait dû admettre que les fresques de Giorgione ne représentaient rien de précis (*non si ritrova storie che abbiano ordine o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata o antica o moderna*). C'est que Giorgione aimait peindre selon sa fantaisie. Peut-être pourrait-on justement tenir cette incertitude du sujet pour un bon signe psychognomonique de Giorgione ; et ce serait précisément un signe de plus en faveur du *Crépuscule*.

La part du restaurateur n'est d'ailleurs guère plus grande dans ce *Crépuscule* que dans la majorité des toiles attribuées à Giorgione. Je ne fais pas seulement allusion à la *Vénus* de Dresde, en grande partie sinon entièrement repeinte par Titien, à *L'Épreuve du Feu* et au *Jugement de Salomon*, où la plupart des figures sont d'un quelconque collaborateur,

mais même aux *Philosophes* et à la *pala*. Dans *Les Trois Philosophes*, outre la part traditionnellement reconnue à Sébastien, force est bien de soupçonner çà et là, et particulièrement dans le ciel, la main d'un restaurateur moderne. Dans la *pala*, le saint François est trop faible pour qu'on puisse l'imputer à Giorgione, et le saint Libéral a subi au cours des temps de troublantes vicissitudes. Dans *La Tempête* elle-même, je me demande, à propos de cette jeune femme nue, qui avec l'enfant compose une maternité si émouvante, et dont la figure est un si beau morceau de peinture, je me demande si certaine étrangeté dans sa disposition — d'ailleurs naïvement charmante — ne vient pas de liaisons rudimentaires apportées par quelque collaborateur posthume à une zone par Giorgione abandonnée à l'état d'ébauche déjà merveilleuse mais encore tâtonnante. De toute façon, il faut bien reconnaître — et même admettre comme premier principe d'étude — qu'à peu près aucun des tableaux, qu'on puisse aujourd'hui attribuer à Giorgione, n'est entièrement de sa main. Lunatique peut-être ou tourmenté par de brusques scrupules, trop mondain ou trop occupé, toujours est-il qu'il achevait rarement. La plupart de ses tableaux ont sans doute été trouvés dans son atelier après sa mort, et acquis à grands frais par des amateurs qui, selon l'usage du temps, les firent achever par d'autres peintres. Je ne veux point soutenir bien entendu que Giorgione jamais n'a achevé un tableau. Mais il est probable qu'aucun n'est arrivé intact jusqu'à nous. Pour faire avancer les études giorgionesques, il conviendrait d'étudier, plus précisément qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, quand, comment, par qui, dans quelles conditions, ont été restaurés les tableaux mis en cause. Aux connaisseurs de demain, il doit importer, tout autant que de reconnaître les maîtres, de repérer et de classer les restaurateurs. Devant certains tableaux, n'est-on pas déjà tenté de les dater ?

Bien intéressant, le tableau des *Deux Femmes avec un Homme* de l'Institute of Arts de Detroit. Une très ancienne inscription au dos de la toile indiquait « Fra Sebastiano del Piombo, Giorzon, Tizian ». Or la femme de droite est typique de Sébastien, la femme de gauche typique de Titien. Je sais

bien que Mather a considéré ce tableau comme une falsification très habile due à quelque Vénitien du Cinquecento. Mais, outre qu'une telle interprétation n'est pas acceptable en ce qui concerne la femme attribuée à Titien, dont la robe si vivement esquissée, plus vivement que jamais Manet, est d'une virtuosité et d'une audace impossibles chez tout autre que Titien lui-même, l'homme attribué à Giorgione, fût-il, lui, un pastiche, resterait de toute façon document instructif et d'autant plus précieux que, mis à part le *Portrait d'Homme* ex-Giustiniani de Berlin, tous les portraits attribués à Giorgione (*Chevalier de Malte* des Offices, prétendu *Arioste* de New-York, prétendu *Gattameleta* des Offices, *Double Portrait* du Palazzo Venezia, et même *Brocardo* de Budapest) demeurent très controversés.

C'est d'un œil nouveau qu'il convient de regarder *La Vieille* (« col tempo ») de l'Académie de Venise, après le récent commentaire de Berenson, proposant d'y reconnaître la jeune femme de *La Tempête*, imaginativement vieillie par Giorgione dans un sentiment voisin de celui qui faisait par Ronsard dire à Hélène : « Quand vous serez bien vieille... » Certains trouveront l'explication un peu trop ingénieuse et reprocheront peut-être à Berenson cette subtilité de barbare, dont a parlé Flaubert. Tel n'est pas mon avis. Des analogies entre la vieille et la jeune femme, mieux vaut sans doute ne rien conclure de trop précis ; mais l'interprétation générale de Berenson est une interprétation parfaitement simple, saine, satisfaisante, de la curieuse devise inscrite sur le tableau... Tableau qui n'a donc peut-être pas tout à fait la signification qu'on lui donne volontiers touchant le réalisme de Giorgione.

Parlons pour finir du *Concert champêtre*. Ce tableau incomparablement supérieur, supérieur même, et de beaucoup, aux *Philosophes* et à *La Tempête*, a été le clou de l'exposition vénitienne. Or c'est à son propos que se pose de la façon la plus tourmentante le problème Giorgione-Titien.

A ses côtés était placé, intentionnellement sans doute, *La Femme adultère* de Glasgow, pour laquelle un problème analogue se pose, avec forte inclinaison de la balance attri-

butive en faveur de Titien. Mais est-il possible de comparer de sang-froid un tableau miraculeusement harmonieux et merveilleusement conservé comme celui du Louvre (ah ! qu'on n'y touche pas, de grâce !) avec un tableau tout déséquilibré (de par un découpage malencontreux) et picturalement désaccordé par un de ces nettoyages très poussés dont on est friand outre-Manche ? En dépit de quelques analogies de détail, on n'est donc guère tenté de donner *Le Concert champêtre* à l'auteur de *La Femme adultère.*

Il est d'autre part bien difficile de raisonner une attribution du *Concert champêtre* à Giorgione. En 1504, Giorgione peint la *pala,* œuvre encore juvénile. Il meurt en 1510. La différence étant considérable entre la *pala* et *La Tempête,* on date généralement cette dernière 1509-1510. Pour passer de *La Tempête* au *Concert champêtre,* il faut des bottes de sept lieues ! La difficulté n'est pas dans la date même : puisque les fresques de Titien à Padoue sont de 1511, *Le Concert champêtre* est possible en 1510. La difficulté est d'insérer le tableau du Louvre fût-ce à l'extrême fin de la séquence Giorgione, telle qu'on la conçoit actuellement.

(Au vrai, cette difficulté n'est peut-être pas aussi grave que la font les spécialistes, qui, cherchant à établir des lignes de continuité, des évolutions progressives, tendent forcément à des schémas d'où sont exclues mutations brusques et variété créatrice. S'ils ressuscitaient, Botticelli, Giorgione et quelques autres pourraient sans doute nous dire ce que disait Ingres à un visiteur ébahi de la différence entre un *Homère* et un *Bain Turc* : « Monsieur, j'ai plusieurs pinceaux. » Mais les métamorphoses artistiques ne s'observent guère qu'au cours de longues carrières : n'oublions pas que la carrière d'un Turner, par exemple — environ 1795-1851, — a été presque cinq fois plus longue que celle — environ 1498-1510 — de Giorgione !)

Qu'on l'insère dans l'œuvre de Giorgione ou dans l'œuvre de Titien, *Le Concert champêtre* demeure un *unicum.* Pesons donc, repesons le pour et le contre. Les raisons qui ont poussé les anciens catalogueurs à donner à Giorgione *Le Concert champêtre* comme *Le Concert* Pitti sont évidentes : il y a dans ces tableaux une simplicité charmante, une atmosphère de

familiarité, de tendre bonhomie, d'intimité, qu'on ne rencontre guère chez Titien toujours un tantinet plus solennel, plus théâtral, plus décoratif, plus luxueux (voir l'*Amour sacré et l'amour profane*), luxueux jusque dans *La Vierge au lapin*. Ces raisons sont toujours valables. Les raisons qui, d'autre part, ont orienté les spécialistes modernes vers le nom de Titien, consistent essentiellement en de très fortes analogies entre la voluptueuse liberté chromatique du *Concert champêtre* et celle des fresques exécutées par Titien à Padoue en 1511, où l'on retrouve par surcroît, ce qui est assez troublant, le jeune musicien assis du *Concert*.

Que conclure ?

Je me demande si, au moins provisoirement, une solution ne s'impose pas, une solution toute simple, quoique difficile à accepter pour nous autres modernes, chargés de préjugés, et qui n'aurions jamais songé à faire achever un Manet par Monet, un Renoir par Bonnard, un Van Gogh par Soutine, un Juan Gris par Picasso. Les gens de la Renaissance ne pensaient pas comme nous. *Le Concert champêtre* ne serait-il pas tout comme la *Vénus* un remaniement par Titien d'un tableau commencé par Giorgione ? Je sais bien que cette explication, traditionnelle (Michiel) en ce qui concerne la *Vénus*, aisée à défendre s'agissant du *Concert* Pitti, est au contraire difficilement acceptable dans le cas du *Concert champêtre*, l'extraordinaire unité du tableau du Louvre plaidant éloquemment contre la notion de collaboration. Mais cette objection ne s'effondre-t-elle pas quand on réfléchit à l'invraisemblable toupet avec lequel Titien a revu et corrigé *Le Festin des dieux* de Jean Bellin ?

ANDRÉ BERNE-JOFFROY

NOTES

LES ESSAIS

CLAUDE LÉVI-STRAUSS : *Tristes Tropiques* (Plon).

M. Claude Lévi-Strauss, ethnographe, déteste les voyages et il tient l'aventure pour une servitude de son métier, comme il considère que le pittoresque est une scorie de la vérité. Cette haine des explorateurs et cette défiance à l'endroit du romanesque des expéditions modernes nous valent un livre admirable, chargé de richesses, excitant pour l'intelligence et, malgré la réserve du ton, plus d'une fois pathétique. M. Lévi-Strauss a déposé le masque sous lequel un professeur est bien obligé de s'avancer toujours, et ces *Tristes Tropiques* sont, en même temps qu'une enquête sur les civilisations et une interrogation passionnée devant elles, bien plus qu'un recueil de réflexions politiques ou sociologiques, bien au delà d'une autobiographie professionnelle conduite avec austérité, un témoignage sur l'ethnographe lui-même, les démarches de sa pensée, ses angoisses et ses victoires : c'est dire l'embarras qu'on éprouve à classer ce livre. Renoue-t-il avec la tradition du *voyage philosophique*, comme le suggère la prière d'insérer, ou retrouve-t-il spontanément la manière de Montaigne ? Le débat est assez vain, puisque l'originalité de M. Lévi-Strauss consiste précisément à avoir inventé une forme originale, qui procède par « travelling mental », comme il le dit lui-même, en effaçant les contours du temps et en supprimant toutes les conventions de la succession chronologique. M. Lévi-Strauss confond en un vaste et unique voyage toutes les routes qu'il a parcourues, et rien ne l'empêche de rattacher directement le Brésil à l'Asie du Sud, l'Islam au Bouddhisme, en une phrase qui, insensiblement, engendre plusieurs chapitres et se retrouve poursuivie une cinquantaine de pages plus loin. Ainsi rencontrons-nous, en cours de lecture, des poèmes, des réflexions politiques, de petits récits d'aventures, de courtes comédies, des parallèles inattendus et passionnants : si bien que, pour parler de ce livre, la meilleure méthode consiste peut-être à ne retenir que l'essentiel et à laisser au lecteur, le plaisir de découvrir tout au long de sa lecture les mille surprises des *Tristes Tropiques*.

L'ethnographe, selon M. Lévi-Strauss, est celui qui contemple les civilisations et qui refuse d'être le complice d'aucune d'entre

elles ; déclassé par rapport à sa propre civilisation, il est incapable de s'intégrer complètement aux autres : tel est son drame, telle est aussi la voie ouverte à ses modestes triomphes. Enquêteur et savant, il est en même temps celui qui scrute et compare, qui essaie passionnément de se situer par rapport au monde, et de situer le monde par rapport à lui. Et après avoir sillonné les Amériques et l'Asie, après avoir fréquenté diverses tribus indiennes du Brésil (ce qui nous vaut des aperçus fort intéressants sur différents types de société), M. Lévi-Strauss en arrive à la conclusion que l'on peut bâtir un « modèle théorique de la société humaine », établir donc le programme des expériences qui, selon Rousseau, « seraient nécessaires pour parvenir à connaître l'homme naturel » : tel est le rousseauisme de M. Lévi-Strauss, qui veut que l'état de nature soit immanent à l'état social, et non point « antérieur, ni extérieur » à la société.

Une fois cette vérité reconnue, qui nous aide à nous détacher de notre forme de civilisation et à retirer tout prestige immodéré aux autres, une fois admis que *toute* société comporte inévitablement une part de bien et une part de mal, que, depuis le fond des âges, l'homme n'a fait que se répéter, l'ethnographe n'est-il pas conduit à nier ou à négliger l'idée de progrès (et ce livre, en même temps que de Rousseau, se réclame de Marx), et à croire avec résignation que la vérité, si elle existe, ne nous est point accessible ? M. Lévi-Strauss se rend bien compte du risque qu'il court (et, dans *La Nouvelle Critique*, M. Maxime Rodinson a bien vite dénoncé cette attitude antiprogressiste), mais il affirme qu'en une deuxième étape l'ethnographe pourra dégager « les principes de la vie sociale qu'il sera possible d'appliquer à la réforme de nos propres mœurs, et non de celles des sociétés étrangères ». S'il est vrai que « la pensée qui guide l'action conduit à la découverte de l'absence de sens », il est également vrai qu'en pratique, sollicités par la souffrance et l'injustice subies par les hommes, entraînés par notre condition de membres d'une société, nous oublions toujours l'absence de sens et nous nous évadons sans cesse, en vivant, de cette contradiction sans cesse renouvelée.

Nec minus ergo ante haec quam tu cecidere, cadentque : en définitive, ce vers de Lucrèce que M. Lévi-Strauss a placé en exergue au début de *Tristes Tropiques*, suggère à la perfection la tonalité de ce livre. Tout orgueil intellectuel est désormais impossible, et il ne reste plus à l'homme que de rares joies procurées par la contemplation et par ces instants privilégiés où nous rencontrons l'être inconnaissable dans un parfum, dans le regard d'un chat ou dans la beauté d'un minéral. Bouddha est le troisième maître de M. Lévi-Strauss, et c'est peut-être celui qui lui a apporté les plus précieuses et les plus hautes leçons.

ROBERT ABIRACHED

DANIEL HALÉVY : *Le Mariage de Proudhon* (Stock).

Six années, et qui commandèrent la vie de Proudhon, se renflamment ici. Il fallait une âme délicate et un juge très fin pour laisser à Proudhon sa lumière publique sans négliger l'homme secret. Or le noyau cachait bien l'amande comme en tous ceux qui ont mis leur cœur dans leur pensée ; on dirait qu'ayant jeté aux idées la moelle de la terre ils s'impatientent davantage contre le curieux qui lit sur leur épaule d'autres livres que ceux qu'ils ont faits. Daniel Halévy nous conte l'histoire d'un demi-silence. Euphrasie Piégard, la blonde, la brodeuse, ne se conduit pas avec mystère, elle se tait ; elle ne languit pas autour du mariage, elle attend. Les filles qu'on interroge dans la rue ne sont pas de celles qui éludent la réponse. Il est arrivé, du moins une fois, que le plus impérieux des accostants ait reçu du trottoir une épouse tranquille et fidèle. Ce fut un coup de canon suivi d'un siège en pantoufles. Louis-Philippe, une révolution et un empereur logent dans cette parenthèse de l'amour. Ajoutons qu'on ne vit jamais un galant de cette couleur-là ni un peintre aussi habile que Daniel Halévy dans les ombres et dans les repos. Le portrait brille d'honnêteté. La chaleur de l'approbation n'ôte rien à la solidité des restrictions. Les yeux de l'historien sont à l'abri du vent. De là ce double visage sans quoi nul visage n'est un peu vrai. Proudhon a des chimères, mais il ne tombe que debout et dans la paille de ses sabots ; sous le sarrau de toile, le prophète ne prend en paiement ni les fagoteurs d'éloquence et le bon bec de Lamartine, ni le roman de la violence et les tumultes où l'on tue un mercier pour un peigne, cependant que le peuple est l'éternel taureau du sacrifice. Proudhon préfère l'alliance dure et cynique de Girardin aux bras de coton des gens de bien ; ce sont les pirouettes et les ravisements qui sauvent enfin la justice ; on ne demande pas à une victoire si elle est droite ou de travers. Reste le héros lui-même, qui n'abandonne point l'alouette. Il ne connaît pas les désespoirs de l'orgueil ; il entre du même pas dans la gloire et dans la prison, avec sa bible et son pesant parler de Franc-Comtois. Pourtant, et c'est la grâce de cette redoutable machine de guerre, Proudhon ne sépare point la profondeur d'avec la légèreté, la colère d'avec la raillerie ; il se veut frais et français par tous les coups d'œil de l'attention.

Au bout du compte, nous devons à Euphrasie Piégard le meilleur des pères et le meilleur ouvrage de Daniel Halévy.

ROGER JUDRIN

LÉON POLIAKOV : *Du Christ aux Juifs de Cour* (Calmann-Lévy).

Qu'y a-t-il derrière la puissance des mots ? Dites de quelqu'un que c'est un *jésuite*, vous le rendez suspect et d'autant plus que vous l'accusez ainsi de toutes sortes d'habiles faussetés mal définies. Qualifiez un homme de *juif*, vous l'auréolez de fraudes aussi cruelles que vagues. *Menteur* ou *voleur*, voilà des vicieux définis : on peut, à sa guise, s'en méfier, les corriger ou, par surenchère, les vaincre. *Jésuite* ou *juif* : on s'écarte ; on ne peut les améliorer, ce sont des gens construits d'un bloc ; on ne peut en triompher, ils sont races indestructibles. Chassez les Jésuites : on continue de craindre leur pouvoir occulte. Pendant trois siècles, il est interdit en France d'être juif sous peine de mort : personne n'est tranquillisé. Léon Poliakov propose à notre étonnement la peur sans objet.

Il n'est pas de fumée sans feu, mais devant la fumée qui s'est élevée des fours nationaux-socialistes on doit s'enquérir du feu. Poliakov s'offre à nous guider dans les enchaînements de l'antisémitisme. D'où vient cette violence souterraine qui éclate aux moments les moins plausibles ? Il faut que l'Europe connaisse une de ses hontes les plus graves et peut-être la seule solidarité de ses nations : mille ans de calomnies et de crimes communs. Nulle part, semble-t-il, un pareil entêtement à avilir, torturer et détruire, sans risque ni profit, un petit groupe d'hommes nommés juifs. « Peuple monstrueux qui n'a ni feu ni lieu », s'écrie Bossuet. Mais, Monseigneur, à qui la faute ?

Sans prétention aux effets de style, s'en remettant à l'éloquence des faits, Poliakov nous raconte les dix-huit premiers siècles de la chrétienté. A partir des croisades, que ce soit à travers ce XIVe siècle si mal connu (le siècle du diable) ou dans la Pologne à l'âge du ghetto, le lecteur ne peut reprendre haleine. Justement c'est au début qu'il a le souffle coupé : l'antisémitisme sporadique de l'antiquité et du haut moyen âge explique mal ce « fatidique été de 1096 ». La croissance de la haine est merveilleusement montrée, sa naissance surprend. L'auteur la rend même, avec raison, plus obscure qu'on n'était tenté de la croire, en établissant combien les Juifs sont peu une race (voir l'annexe de sérologie groupale). Ce livre a donc le grand mérite de rendre plus lancinante la question que nous nous posions, en la repoussant jusqu'où elle doit être.

L'arbre tombe du côté qu'il penche. Il faut qu'un acte soit longuement commis dans le secret des cœurs pour devenir possible et, quand il est public, ses fauteurs gémissent parfois qu'ils n'ont « pas voulu cela ». Une passion populaire ne peut se déchaîner sans, au préalable, un long mouvement obscur des âmes. Que les Juifs aient été persécutés comme race après l'avoir été comme religion, ne voyons-nous pas que les argu-

ments de biologie n'ont pas de fondements scientifiques meilleurs que les arguments théologiques n'en avaient de religieux ?

Les barbares ne désiraient-ils pas surtout la force apparente et le plaisir immédiat ? N'ont-ils pas cru trouver dans le christianisme hellénisé, puis, à meilleur compte encore, dans l'hellénisme tout court, ce dont ils avaient besoin ? Que faire d'une culture plus cohérente ? les systèmes en tiennent lieu ; d'une pensée plus concrète ? il faut du rêve ; d'une justice métaphysique ? c'est trop demander, etc.

Poliakov nous montre au cours de l'histoire les méfaits des traîtres. Les premiers traîtres n'ont-ils pas été les traducteurs ? Les Arabes aussi furent tentés par toutes les cultures qu'ils rencontrèrent, mais le Coran, ils ne l'ont pas traduit. Si le christianisme, sans Septante officielle, sans Vulgate sacrée, s'était tenu à sa Bible en hébreu ou, au moins, en araméen, il eût forcé les esprits à prendre un contact intime, par la grammaire, avec ses sources réelles, et probablement... Oh ! la hâte de saint Paul à prêcher, l'illusion des conversions rapides, ce beau zèle dévorant ! Gamaliel, que dis-tu de ton disciple ?

JEAN GROSJEAN

PAUL ARNOLD : *Histoire des Rose-Croix et les Origines de la Franc-Maçonnerie* (Mercure de France).

Paul Arnold a formé le projet de dissiper le brouillard de légendes qui voile la naissance de la société fictive des Rose-Croix. Il conte comment, au début du XVIIe siècle, un jeune théologien de Tübingen, Andreae, conçoit la pensée de restituer le christianisme et d'intéresser ses coreligionnaires évangéliques pour les symboles spagyriques dont ils méprisent l'usage. Encouragé par un cénacle de graves mystiques, il publie à partir de 1614 plusieurs manifestes. Il compose le roman de l'illuminisme baroque : *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459*. Mais de rusés charlatans profitent du succès de ces textes. Ils se parent du titre de Rose-Croix pour augmenter le nombre de leurs dupes. Andreae les vitupère. Regrettant d'avoir joué le rôle d'un apprenti sorcier, il se rétracte. Il confie à des groupes de piétistes qu'il endoctrine la tâche de jeter les fondements d'une république chrétienne. Ses soins sont superflus. On prétend frauduleusement que la fraternité rosicrucienne tient chapitre depuis le début du monde. Il n'est pas jusqu'à nos jours de cabale occultiste curieuse de recruter des adeptes qui ne se vante de disposer par transmission légitime de la vraie tradition des Rose-Croix : imposture que Paul Arnold dénonce à juste titre. Malheureusement, la nature ne

l'a guère rendu habile à participer aux occupations des gnostiques. Il se contente d'opinions banales sur les mages du XVIe siècle, maîtres d'Andreae. Il résume l'intrigue des *Noces Chymiques* (cette incomparable merveille) sans en discerner l'esprit, le propos, la leçon. Il ne cite pas dans sa bibliographie l'important volume de Hans Schick : *Das ältere Rosenkreuzertum* (Berlin, 1942). Il ne peut ignorer cet auteur qui figure au catalogue par matières de la Bibliothèque Nationale. Sans doute se refuse-t-il à souiller ses écrits en y mentionnant le nom d'un nazi notoire. Mais, s'il avait consenti à méditer l'inventaire de la théosophie humaniste que dresse cet érudit suspect et subtil, peut-être aurait-il donné à son livre (dont je ne songe pas à contester l'utilité et la pertinence historiques) le charme inattendu d'un traité spirituel.

ALBERT-MARIE SCHMIDT



LA POÉSIE

PIERRE EMMANUEL : *Visage Nuage* (Le Seuil).

Albert Béguin, dans l'étude qu'il consacra en 1942 au « Poète et son Christ », a parlé des « ressemblances formelles frappantes... qui existent entre certains *mouvements* de d'Aubigné, de Hugo et d'Emmanuel ». Ce rapprochement se soutient mal : pour la raison qu'Emmanuel, s'il possède l'abondance de ses prédécesseurs prétendus, est un écrivain beaucoup moins sûr. Sa langue a bien des impuretés ; souvent sa phrase manque de nombre ; souvent l'ampleur de son dessein, qui d'abord apparaissait comme la marque d'un talent hors de pair, sert de mesure à notre déception.

Peut-on relire *Tombeau d'Orphée*, *Orphiques*, *Sodome*, *Le Poète et son Christ*, *Babel*, sans que ce sentiment se change, pour ceux qui ne peuvent s'empêcher d'aimer celui qui a écrit ces vers, en véritable amertume ? Car il y a là, à n'en pas douter, de grands livres en puissance : nous n'en avons que les brouillons, où la platitude le dispute sans fin au mauvais goût, et l'incohérence à la monotonie ; toutes choses qui font les bons brouillons parce que leur suppression est nécessaire et que rien n'est plus fécond que ce genre subtil de nécessité, toutes choses cependant que le travail du poète est de faire en sorte que nous ne puissions plus même les imaginer. Mais nous plaindrions-nous si Pierre Emmanuel n'atteignait parfois à la plus haute perfection, si les pages que négligemment il nous donne ne recélaient des vers d'une insurpassable grandeur ?

Dans *Le Poète et son Christ* :

Mon sang est remonté si loin dans l'éternel
Que mes membres des Tiens se distinguent à peine...

Dans *Orphiques* :

Le vieux chêne-pensée dont le temps était l'ombre...

ou :

Jamais Dieu n'en finit de nommer son essence...

Dans *Babel* :

Ceux qui profondément sont morts verront s'ouvrir
L'épaisseur feuilletée par le vent des trompettes...

ou, dans son entier, l'admirable poème qui a pour titre : *Veni Creator.*

Mais Pierre Emmanuel a deux voix. Quand son démon s'essouffle, il écrit les *Cantos* ; il écrit, pour certaines pages, *Visage Nuage*. Les *Cantos*, à qui un extrême resserrement de la matière verbale donne une réelle force, enchantent à neuf à chaque lecture :

Pourquoi verte, l'éternité ?
O douloureuse, ô ineffable
Fougère encore repliée.

Qui n'a senti en lui crier
Les premières feuilles des arbres
Ne sait rien de l'éternité.

Dans *Visage Nuage*, ce lyrisme abrupt se retrouve, enrichi par un vif sentiment religieux. Qu'on y soit ou non sensible, on ne peut pas ne pas reconnaître l'espèce de *perfection ronde*, ronde à la manière de l'être parménidien, qui fait des meilleurs de ces vers, pour la mémoire, une nourriture tout apprêtée :

Et quand le vide entre les sphères
Se délie à perte de lieu
L'âme se fait ce qu'elle espère
En haletant l'ardeur de Dieu

Pur orient unique haleine
Infatigable expansion
Plénitude toujours en peine
D'assouvir ta perfection[1]*...*

1. *Dieu est amour*, p. 69.

On songe aux hymnes du *Liber Cathemerinon* de Prudence, aux vers les plus élevés du *De Consolatione* et à certains poèmes mystiques anonymes du moyen âge :

Veritas veritatum,
Via, vita, veritas !
Per veritatis semitas
Eliminans peccatum ;
Te verbum incarnatum...

PIERRE OSTER



LE ROMAN

PIERRE GASCAR : *La Graine* (Gallimard).

La Graine est l'histoire d'une enfance, ou, pour mieux dire : le chant d'une enfance, scandé et modulé comme un poème, engagé dès les premières pages dans un rythme qui est celui du récitatif plutôt que du récit, où la suite des anecdotes, des aventures, des découvertes compte moins que la voix qui les porte et les élève, qui les traduit ici dans une musique très pure. Une écriture très surveillée, l'effort soutenu du style rendent le lecteur sensible à l'application, au calcul, aux intentions de l'auteur, mais tout autant à sa fidélité, à sa modestie, à son souci de la vérité, à son pouvoir de trouver un ton juste et de le conserver.

Une enfance : sans doute l'enfance de Gascar lui-même (« Je venais d'avoir dix ans »), mais aussi une enfance anonyme, plongée dans une sorte d'absence, de vide, enveloppée de la mélancolie et de la sérénité de l'oubli. *La Graine* est le livre de l'oubli plus que du souvenir, le livre de la mémoire la plus intime, celle qui dort en nous et dont le sommeil est traversé de rêves. C'est la mystérieuse douceur des songes qui accompagne le regard amer et dur que le héros de *La Graine* jette sur le monde, sur son enfance misérable et dédaignée. A sa haine, à la révolte contre l'injustice de sa condition, se mêle la pitié que cet enfant éprouve pour lui-même et pour les autres. Sa volonté de vivre se nourrit de son amour de la vie plus que de son mépris : « Nourri de morts, je recherchais la vie et jusqu'à celle des pierres : j'étais de ceux qui croient aux cailloux. » Cette confiance qu'il fait à la vie, et qu'il se fait à lui-même, permet à cet enfant, à travers son désert, d'accéder à sa liberté d'homme. Les obstacles qu'il rencontre ne sont pas dus à la malveillance, ni à un excès de malheur, ils sont le fait de la vie elle-même, ils tiennent à l'indifférence, à la passivité des êtres, au poids, à l'éclat, à la tris-

tesse du monde. Ils tiennent aussi à la conscience que cet enfant étranger au monde qui l'entoure, dont il se fait « le froid témoin », prend spontanément de tout ce qu'il vit et de tout ce qu'il voit. Cette conscience est aiguë et continue, cruelle, rendue supportable par la part de rêverie qu'elle entraîne, par la nostalgie qui l'habite, par un besoin de connaissance qui prolonge et dépasse la révolte. C'est une conscience d'ailleurs ambiguë, qui est à la fois un jugement et une question sur le monde ; une conscience humiliée et une conscience victorieuse, qui se nourrit de sa lucidité et de ses larmes, de son désespoir secret et d'une longue attente en qui le désir de vivre meurt et renaît et se découvre toujours plus fort et plus solitaire, dans « la merveilleuse surdité du monde ».

Le récit de *La Graine* se développe dans un univers et un temps clos, pareils à ceux de la prison ou de l'exil, où toutes choses sont vouées à un éternel recommencement, à une répétition morne et sans espoir, dans « le silence et la longueur du temps », dans l'allongement des jours, des saisons, dans la monotonie des travaux et des rites, dans la contemplation des eaux qui coulent vers une destination inconnue. C'est un royaume de solitude, mais c'est aussi le lieu d'une participation, d'une secrète communion, ouvert sur un bonheur silencieux et caché (« On ne connaîtrait jamais mon bonheur ») qui ne cesse de s'inventer et de se fortifier dans la nuit. C'est « la vie sans larmes telle qu'on la pleure » dont nous parlent les livres de Beckett, mais c'est aussi, comme dans un poème d'Éluard, la vie qu'on salue et qu'on délivre dans les larmes, comme une terre promise et comme un visage aimé. L'enfant de *La Graine* ne consent pas à la pauvreté, à la souffrance et à la mort. C'est à la vie qu'il consent, à ce « plein vent » dans lequel, « même au plus pesant des étés », il avance. Il combat avec l'ange de la résignation et de toutes les défaites, sans violence, sans cris, avec une audace tranquille, avec des gestes exacts, avec la patience et l'obstination de ceux qui croient que la vie porte en elle sa revanche et son salut.

GEORGES ANEX

MARCEL MOUSSY : *Les Mauvais Sentiments* (Le Seuil).

Après le *Sang chaud* et *Arcole ou la Terre promise*, Moussy continue, avec *Les Mauvais Sentiments*, sa peinture algérienne, ou plutôt, ici, algéroise. Peut-être regrettons-nous un peu à lire ces *Mauvais Sentiments* le ton parfois stendhalien, parfois flaubertien d'*Arcole*, ces couleurs partagées entre le rouge, l'or et le noir, l'écho des espoirs de 1848, une aisance dans le fil romanesque un peu oubliée pour ce dernier livre. Ce sont les mésaven-

tures d'un ancien parachutiste devenu représentant en conserves qui servent à Moussy de prétexte pour raconter Alger, la paresseuse ou coléreuse chaleur des jours, l'ennui de vivre à deux et de vivre mal, la nostalgie des quatre cents coups qui enfièvre la tête d'un guerrier désaffecté. Les personnages — de petits bourgeois jaloux, les Espagnols d'Algérie, un pharmacien — sont dessinés avec une triste et cruelle précision, ils sont convaincants, trop veules pour n'être pas vrais. C'est la révolte quotidienne, la rage d'avoir été filouté par la vie, la tristesse, mais affectées d'un signe de moquerie. Moins le désespoir que la dérision, et le héros solde l'héroïsme en cassant des bocaux de bicarbonate de soude. On le voit, la peinture ne ment pas ; on peut seulement regretter qu'elle ne soit pas plus vigoureuse, moins *objective*.

La langue de Moussy, pleine de retours, de détours d'écriture et de surprises heureuses, s'impose sans éclat, et finalement apparaît comme le mérite le plus sûr de ce roman qui a perdu son âme.

FRANÇOIS NOURISSIER

DOMINIQUE AUBIER : *Le Pas du Fou* (Éditions du Seuil).

Ce pas est celui que sautent au-dessus d'une rivière, serrés de près par les Allemands, d'abord un homme et la femme d'un autre, puis, dans une paix qui n'est pas celle du cœur, le mari qui demande jalousement aux lieux, où il fut peut-être cocu, de lui retracer son infortune. C'est la géographie du désespoir et l'enfer de la mémoire. Il n'importe guère, sinon pour orner le récit, que l'amant soit un déserteur et un musicien, ni que la couleur du conte, selon le style de Dominique Aubier, soit espagnole. Le pathétique du livre consiste, à mon gré, dans une admiration humiliée. L'époux approuve à contre-cœur les prouesses de son rival et, du même coup, l'adultère est, pour ainsi dire, reçu en grâce.

J'observe, sur le chapitre de la guerre, que l'auteur fait profession d'en arracher, plume à plume, le panache, cependant que le plaisir de narrer emporte l'anathème et rend aux combats leur charme d'*Iliade*. Il me semble que les batailles allaient mourir de cette férocité abstraite qui n'amusait plus les héros, lorsque la guerre des pots de chambre a ranimé le dieu Mars ; il a repris la clarinette, il voltige autour des haies, au coin des rues, au fond des grottes, tantôt lièvre ou guêpe furieuse, battant ici, battu là, mais ravi dans la poudre et dans la destruction. Les hommes ont eu peur d'avoir tué Napoléon à Hiroshima ; je crois qu'ils sauveront le cher ogre en le cachant derrière les murs et dans les roseaux. Nous aimons les massacres ; nous

les humaniserons pour les perpétuer. Voilà le côté fâcheux de la partie du roman qui est la meilleure. La prose, alors, s'échauffe et porte à plomb. On oublie le train languissant du début et les chameaux de la caravane. On pardonne à ce jargon laborieux et frotté de poésie, à la fois trop léché et trop imparfait pour que les connaisseurs ne fassent pas la petite bouche. Écoute plutôt, lecteur : « Des oiseaux becquetaient l'azur lointain. » Il reste beaucoup d'oiseaux bleus dans la cage de Cydalise.

ROGER JUDRIN

WILLY DE SPENS : *Le Roi de Bergame* (Plon).

Rapide, cassant, moqueur, le ton par lequel débute *Le Roi de Bergame*, Willy de Spens le conservera jusqu'à la fin pour raconter ses affreux et irrésistibles personnages et leurs intrigues embrouillées et cyniques. Il y a bien un moment où, perdu dans l'abondance des coups de cette partie d'échecs où tant de cavaliers, de fous et de pions évoluent autour de la reine, le lecteur s'essouffle un peu. Mais l'histoire se termine dans la verve et la drôlerie du début. Avec la dernière incartade de Valère Montalti, héros scandaleux, on ferme le livre sur un éclat de rire.

La trouvaille de Willy de Spens dans cette dernière œuvre, c'est, contrairement à la tendance qui consiste à faire parler Antigone ou Amphitryon comme des contemporains, de s'amuser à écrire une chronique dix-huitième, en la bourrant d'événements encore brûlants d'actualité. Il se permet de manier ainsi des brandons de discorde, des sujets explosifs et des aventures d'un très mauvais goût auxquels personne ou presque ne s'avise de toucher, et de cette façon il les habille, il les pare d'un effet de dépaysement extrêmement comique.

On a naturellement, au sujet du *Roi de Bergame*, parlé de Stendhal. C'est vite dit. Stendhal n'a pourtant pas l'apanage des boutades et des héros méprisants. Il y a dans les lettres du XVIIIe siècle, et depuis, toute une tradition de chroniques scandaleuses et de personnages cruels dont Stendhal, ce pudique, s'est servi, dégoûté par le laisser-aller sentimental et verbal de ses contemporains. Avec ses jongleries de personnages férocement cérébraux, *Le Roi de Bergame*, moins qu'au tendre Beyle, fait penser à Voltaire et aux chroniqueurs chez qui le tour d'esprit prime tout (tous ses personnages, par exemple, même les amoureux et les benêts, sont doués des reparties et de l'esprit féroce de l'auteur). Willy de Spens a donné là libre cours à une face de son talent ; on imagine ce livre écrit tout d'une traite, dans l'allégresse de la moquerie et du défi, et c'est avec allégresse qu'on le lit.

ODILE DE LALAIN

***

LETTRES ÉTRANGÈRES

SHRI AUROBINDO : *The Future Poetry* (Pondichéry, 1953).

De 1914 à 1921, alors qu'il ne réunit autour de lui, à Pondichéry, qu'une poignée de disciples, Shri Aurobindo rédige presque seul une revue, *Arya*. Il y mène de front cinq ou six ouvrages qu'il écrit à mesure, de mois en mois ; la *Synthèse du Yoga*, *La Vie divine*, ses divers commentaires des Upanishad et des Védas sont parmi les plus connus.

Mais ce yogi et ce penseur est aussi un poète. Comment, dans sa revision totale de nos « valeurs », ne donnerait-il pas une place à une activité essentielle de l'esprit ? Le hasard d'un compte rendu l'y amène et, à partir de là, entre 1917 et 1920, tout un ouvrage s'élabore, *The Future Poetry*, qui vient seulement d'être repris en volume.

Laissons de côté la partie centrale consacrée à la poésie anglaise. Quel qu'en soit l'intérêt, elle ne touche pas directement le lecteur français. Mais elle s'encadre entre une recherche sur la nature de la poésie et des vues sur son avenir, auxquelles les années n'ont rien enlevé. Au contraire, le recul les rapproche.

Shri Aurobindo est un philosophe de l'évolution, mais aussi un familier de la poésie védique, dans laquelle, à la même époque, il découvre un ensemble de symboles psychologiques, révélateur de nos profondeurs [1]. Entre le bouillonnement des formes créées dans l'univers, derrière lesquelles il voit le jeu d'un artiste suprême, et celui du verbe poétique, il discerne mieux qu'un parallélisme. Il y a parenté de mouvement. Au dedans des mondes et des vivants, une pensée cachée est au travail. La poésie atteint, comme l'intuition métaphysique, mais par la voie des images que la nature lui fournit, les mêmes régions secrètes. Toute création *révèle*.

Cette puissance de révélation incluse dans la poésie ne se comprend que dans une psychologie « ouverte », qui est celle de l'auteur : notre être intérieur comporte « un plan placé au-dessus et au delà de notre intelligence personnelle, un sur-esprit qui voit les choses dans leur vérité la plus intime et la plus vaste, grâce à une identité spirituelle ». C'est par un toucher de ce supramental que deviennent possibles à la fois l'inspiration et le

1. Plusieurs chapitres du *Secret du Véda*, qui exposent sa méthode d'interprétation et en donnent quelques résultats, viennent d'être publiés dans la collection « Documents spirituels » des *Cahiers du Sud*.

langage poétiques. Pour un esprit adonné à l'expérience mystique, c'étaient là des données de fait [1].

C'est pourquoi Shri Aurobindo annonçait pour un proche avenir une expérience poétique dont le surréalisme allait donner une version mutilée, faute d'accorder toutes ses dimensions à l'esprit : « Elle donnera les clefs des mondes de la sur-nature et nous permettra de nous mouvoir parmi les êtres et les scènes, les images, les influences et les présences des royaumes psychiques qui sont près de nous... avec le caractère de proximité directe et de réalité qui viennent de la vision et de la sensation intimes et qui font de ces choses une part de notre expérience vivante. »

Ce n'est pas qu'il faille confondre poésie, vie mystique et prophétisme. Il existe une vérité poétique propre, beauté et joie (ou mieux, *ananda*, béatitude), où l'on accédera par un retour aux sources du langage et à la puissance première du rythme [2]. Le poète « archétypal » reste proche du *Kavi*, du voyant védique. Sa parole tend à prendre la forme du *mantra*, où le son a gardé la vibration créatrice du Verbe primordial.

Un tel poète peut-il exister dans notre monde ? Shri Aurobindo pressentait que la pensée contemporaine se détournerait de l'intellectualisme après la conquête de la matière (dont il ne contestait pas la valeur) et repartirait à la recherche du sacré.

GABRIEL GERMAIN

VASCO PRATOLINI : *Metello* (Vallecchi, Florence).

Le prix Viareggio, une des plus importantes récompenses littéraires en Italie, l'équivalent du prix Goncourt, vient d'être attribué, non point à un jeune et peu connu romancier, comme c'en était la coutume, mais au très célèbre Pratolini, pour son dernier roman, *Metello*. *Metello* est le premier (et de forte épaisseur) volume de ce que l'auteur annonce comme une future trilogie, à laquelle il a déjà donné le titre général de : *Une Histoire italienne*. Metello Salani est le nom de l'ouvrier maçon, protagoniste de ce premier volume.

Une Histoire italienne : elle s'étendra, nous dit l'auteur, de 1875 à 1945. Titre ambigu, et qui caractérise la nouvelle tentative de Pratolini. Cette histoire sera une histoire qui se passe en Italie, mais ce sera aussi un peu une histoire de l'Italie elle-même. Les romans antérieurs de Pratolini étaient seulement l'histoire d'un quartier, d'un quartier populaire de Florence : Santa Croce dans *Le Quartier*, Via del Corno dans *Chroniques de Pauvres Amants*, San Frediano dans *Les Jeunes Filles de San Frediano*.

1. La moderne « psychologie des profondeurs » admettrait aussi une pesée sur le poète, en l'attribuant à l'inconscient collectif.

2. Shri Aurobindo a été un expérimentateur en matière de métrique anglaise, et non pas seulement un mainteneur de rythmes classiques, mais il tenait à une discipline du vers.

Le talent même de Pratolini, dans ces romans-là, consistait à nous faire voir, à l'intérieur d'un cadre très limité, un quartier, quelquefois seulement une rue, la multiplicité et la simultanéité des petits événements et des petits sentiments qui occupent les journées du peuple florentin. A son dernier roman, bien sûr, Pratolini a conservé cette saveur géographique : dans *Metello* encore il ne s'agit que de Florence, et des mêmes quartiers populaires de Florence. Mais la peinture de ces quartiers et du menu peuple qui les habite, Pratolini, pour la première fois, l'a installée dans une perspective historique. Son propos s'est agrandi : lui, le chroniqueur et le poète local, a voulu se faire le romancier du temps.

Un des aspects les plus intéressants à étudier de cette *Histoire italienne* serait ce changement de perspective, cette projection des lieux bien connus du lecteur de Pratolini dans un temps encore à découvrir. Pratolini a-t-il réussi ? Il est difficile de répondre avant de connaître les deux derniers volumes de la trilogie. *Metello* nous conte l'histoire de ce maçon, depuis sa naissance jusqu'à l'âge de trente ans. Trente ans, c'est à peine la fin de la jeunesse, et il semble que chez Pratolini le problème du temps romanesque sera lié au problème de l'âge de ses héros. Tous les héros de Pratolini, jusqu'à ce jour, ont été des héros jeunes, dans l'âge encore où les rapports humains sont simples et francs, où les hommes font coexister dans leur cœur les valeurs capitales : amour, amitié, travail, simplement juxtaposées. La psychologie de Pratolini, dans *Le Quartier*, dans *Chroniques de Pauvres Amants*, est elle-même une *géographie*, une carte, lisible à livre ouvert, des sentiments et des affections. Géographie qui suppose jeunesse et innocence du cœur, préservées, il est vrai, peut-être plus longtemps chez l'ouvrier. Mais enfin ? Si le cœur lui aussi vieillit, s'il se met à avoir une *histoire* ? Le problème, dans *Metello*, est différé ; à peine cette remarque, quand la femme de Metello découvre que celui-ci l'a trompée : « Cet événement, qui désormais la contraignait à se méfier de son instinct, à se protéger contre l'intrigue, signifiait inconsciemment qu'elle prenait congé spirituel de sa jeunesse. Déjà, il lui avait suffi d'un instant pour posséder complètement l'art de la dissimulation, ce répugnant magistère auquel les hommes semblent avoir confié l'équilibre de leurs rapports. » On ne connaissait Pratolini à l'aise que pour peindre des rapports humains, et des sentiments, par simple juxtaposition. Réussira-t-il à les peindre quand le temps les aura compliqués et corrompus ?

La dimension historique, dans *Metello*, permet à Pratolini de faire l'histoire sociale et politique du prolétariat florentin dans les vingt dernières années du XIXe siècle. Metello est le protagoniste, mais d'un roman choral, qui a pour foyer toute la corporation des maçons florentins. Leurs luttes, leurs congrès, leurs grèves, la conquête de la première loi sur les salaires :

voilà les grands événements de cette *Histoire italienne* ; ou encore la mort des deux ouvriers, chus d'un échafaudage, et qui devait acheminer aux lois sur les accidents du travail. Il importe de bien comprendre qu'ici n'entre aucun dessein, ni aucun moyen ou artifice de propagande. Dans un roman tel que *Metello*, la lutte des classes, la lutte pour la vie et le bonheur, fournit les éléments, non point du décor extérieur, ce qui conduirait inévitablement au conventionnel et au prévu, mais les éléments mêmes du romanesque, qui est un romanesque social-politique ou social-économique, tout comme le conflit des êtres humains entre eux fournissait les éléments du romanesque dans le roman psychologique bourgeois.

Pratolini a réussi, avec *Metello*, en face du roman bourgeois, un roman prolétarien, doté des mêmes qualités de logique et de finesse que le meilleur des romans bourgeois. Pratolini croit que les conditions économiques des hommes sont les véritables causes de leurs sentiments, même les plus profonds : voilà pour la doctrine. Le bon parti, le vrai parti que va en tirer le romancier Pratolini ! Ce seront les conditions de vie de Metello et de sa famille, à mesure qu'elles varieront, et par leur variation même, qui feront les ressorts, et les seuls ressorts, de l'action romanesque. Par exemple, si Metello, pendant la grève, en vient à s'éprendre d'une amie de sa femme, ce caprice est peint admirablement et pardonné comme un effet de l'oisiveté et de la misère, qui, elles-mêmes, résultent de la durée insolite de la grève. Le marxisme théorique de Pratolini ne se manifeste que transformé en une vision personnelle et compréhensive des hommes et des choses, et c'est pourquoi *Metello* persuade, tandis que tant de romans soviétiques paraissent artificiels et commandés.

Veut-on d'autres preuves ? Pour indiquer la profonde différence qui sépare une vision individualiste et une vision socialiste du monde, Pratolini dépeint une réaction spontanée de son héros : à l'ingénieur du chantier en grève, qui essaie de traiter avec Metello parce qu'il le sait le plus intelligent de ses ouvriers, Metello répond : « Voilà ! toujours la même histoire. Vous m'attribuez une importance que je n'ai pas. Moi je ne commande rien, je n'ai forcé la volonté de personne. » Ce qui est beau ici, c'est que l'ingénieur, *malgré lui*, donne de l'importance à l'individu Metello, et que Metello, *malgré lui*, se retire cette importance qu'il n'éprouve à aucun degré.

Que l'on n'accuse point Pratolini de simplisme. Parmi tous les romanciers réalistes, il est celui peut-être qui sait le mieux comprendre, et décrire, le drame personnel. Mais, et voici encore un trait de sa nature qui le distingue d'un romancier bourgeois, sa sympathie, son cœur, son lyrisme ne vont point au drame personnel ; la santé physique et morale est ce qui l'attire, la solidarité de la classe ouvrière est l'objet de son étude et de son amour. Un thème revient souvent dans l'œuvre de Pratolini :

celui de la brebis égarée, de l'exclu. Le personnage de Gino dans *Le Quartier*, ou le protagoniste unique de la *Chronique familière*, son meilleur livre avec *Le Quartier*, se sont isolés de leur classe, se sont perdus, par orgueil ou par fatalité. La compréhension, la compassion de Pratolini pour ces personnages est profonde et sincère ; il ne les condamne point ; il les aime plus qu'eux-mêmes ne s'aiment... Mais aussi, au troupeau qui est resté dans le vrai, il prodigue amour et art, le même amour, le même art. De quel romancier catholique, qui ne soit fade, pourrait-on dire autant ?

Metello, type de roman prolétarien. Mais encore type de roman prolétarien *ordinaire*. Dans ce livre, dont l'action principale est pourtant une grève, rien, semble-t-il, n'arrive que de commun. Ce n'est pas un livre exalté. La gentillesse spontanée de Pratolini (cette même gentillesse si irritante dans d'autres livres, *Chroniques de Pauvres Amants* ou *Les Jeunes Filles de San Frediano*) refuse à *Metello* tout éclat et toute voyante grandeur. Un Zola, un Gorki choisissaient de peindre, parmi les ouvriers, seulement la petite élite des héros. Des livres forts pouvaient naître (*Germinal*, *La Mère*) ; plus difficilement un univers. Les milieux prolétariens ne possédaient que la chanson de geste (seul moyen, au début, de les faire connaître et apprécier de la bourgeoisie cultivée) ; Pratolini leur donne un monde plus terne, mais durable, épais, quotidien. Pratolini a choisi de peindre une humanité normale et commune ; il a écrit pour elle le livre modeste et juste qui lui manquait.

DOMINIQUE FERNANDEZ

***

LES SPECTACLES

SUR LA DÉNONCIATION, L'AVEU ET L'ALIBI

Répétons-le pour qui l'aurait oublié, l'exercice d'une critique vraiment consciente est une espèce d'instruction, au sens où l'on *instruit* un procès. Hélas !...

Ce procès, ce sont les nations, les sensibilités, les sociétés qui se le font à elles-mêmes, en révèlent par inadvertance l'urgence, en camouflent le verdict par le maquillage savant du beau style. Ainsi existe en France une critique sérieuse, carnassière, anti-américaine généralement, pour laquelle un film californien vaut dans la mesure de sa noirceur, de son pessimisme et de son goût pour l'auto-accusation. Amérique, fais-toi du mal, grande Amérique coupable, masochiste et fiévreuse, étale tes

vices, rince tes pellicules au vinaigre de la mauvaise conscience et nous te reconnaîtrons du talent, nous t'accorderons le bénéfice de la honte nationale, nous t'admettrons au plaisir pervers de la confession publique. Ah! ce pays est bien noir! L'alcoolisme ? Il le paye avec *Lost Week-End*. Les maçons italiens ? Voici *Give us this Day*. L'ennui des dames ? C'est *Come back little Sheba*. Le racisme, la concussion, la grande presse, la brutalité policière, la brutalité guerrière, les vamps tueuses, les motocyclettes, la boxe truquée ? Voici de *Detective Story* au *Wild One*, de *Set up* à *Big Carnival*, le meilleur cinéma américain de ces dix ans. Bon. Ce pays est décidément noir. A tel point que ses films dits « noirs » (tous ces petits policiers englués de sadisme, de nuit et de violence) prennent un air de santé. Mais qu'apparaissent coup sur coup deux manifestations de mauvaise humeur, deux coups de patte donnés de côté à la nourricière et indulgente mère patrie, et la gauche européenne tout entière prend des allures de fille chatouillée.

Voici la première de ces révélations : que Hollywood n'est pas un lieu où règne la générosité du cœur ni la liberté de conscience — c'est *The Big Knife* ; et voici l'autre : que les garçonnets américains sont bien cruels pour leurs professeurs dans les écoles des mauvais quartiers — c'est *Blackboard Jungle*.

Tout le monde — ici — a accueilli le réquisitoire de Robert Aldrich (adaptant d'ailleurs Clifford Odets) avec des airs entendus. Nous parlons couramment de « la machine infernale hollywoodienne », « la ville dévoreuse de talents », et nous nous voilons la face à évoquer ce monstre qui suça le sang — entre autres méfaits — de Fitzgerald, de Chaplin ou de Welles. Pour moi, j'avoue n'avoir pas d'opinion sur cette ville de studios que je n'ai pas visitée. Ce que j'en sais, c'est grâce au cinéma (une avenue nommée Sunset Boulevard...) et à quelques magazines de coiffeur. Je sais aussi qu'on y fabrique, bon an mal an, huit sur dix des meilleurs films que je vois. Mais il paraît que l'ignorance ne fait rien à l'affaire ; il s'agit d'un lieu damné. On semble en tout cas y parler beaucoup ; ce *Big Knife* est un film horriblement bavard. Palance, dans le rôle de l'acteur traqué qui défend sa liberté jusqu'à se suicider, est rarement convaincant malgré de beaux paroxysmes. Ce théâtre filmé en forme de tragédie classique manque de ton, de style et de silences. Malgré cela, Aldrich (dont on fait grand cas aux *Cahiers du Cinéma*) a tiré un parti assez habile de ce scénario moins *difficile* qu'il n'y paraît. Cette histoire-pas-faite-pour-le-cinéma est bien faite pour susciter un morceau de bravoure et des commentaires. Le même Aldrich, il est vrai, nous a donné, cette même année, outre deux westerns agréables, un policier semi-fantastique, *Kiss me deadly*, dont les prouesses photographiques et la confusion du récit viennent tout droit, quoique sans déchoir,

de la glorieuse *Dame de Shanghaï*. De là à parler d'une « année Aldrich »...

L'autre dénonciation (enfance délinquante, rôle de l'éducateur, etc.) m'a paru arbitraire et schématique. Quelque chose comme du Daquin américain. Ce film moral réussit ses seules scènes de violence, ce qui est équivoque. Le public, sous un titre alléchant et un prétexte honorable, aura sa dose de visages écrasés à coups de poing, de frénésie *gratuite*. On se sent de la sympathie pour l'ambassadrice qui fit interdire ce film à Venise — mais, à la réflexion, ses raisons devaient être mauvaises... En vérité, il n'est pas question, dans un système de pensées, de références et de valeurs que l'on met en question, de reconnaître le talent ailleurs que dans la mise en question, de déceler le courage hors du scandale. Il faudrait la sérénité morale du cinéma soviétique d'aujourd'hui pour proposer et accepter un cinéma de seule illustration — pire : d'édification. La seule hypothèse nous en choque. L'Occident est condamné à ne se trouver un *accent* que dans la mise en procès. Mais ceci était vrai déjà pour Stendhal ou Laclos. Ne devenons pas les plaideurs de la conscience humaine ! Ne traquons pas l'aveu honteux, la coulpe battue à grands gestes de théâtre ! Ce ton de vérité qui est l'honneur d'une œuvre, le cinéma ne le trouve que par une espèce de génie accidentel, quasi inconscient. Alors ses images découvrent un monde, non pas à la façon d'un policier « faisant toute la lumière », ni d'un bateleur annonçant l'attraction scandaleuse, mais à la faveur de ce léger décalage entre l'intention et le résultat, entre le récit et le ton, de ce frémissement si sensible dans Tchékhov par exemple et qui est comme le passage fugace, insolite, irréparable, de la vérité.

Qu'advient-il lorsque la volonté de « faire vrai » se substitue à cette espèce d'attention modeste à la vie ? *Racines* nous en donne un exemple, avec ses quatre sketches dont le but évident est de « démystifier ». Ici le réalisateur n'a pas voulu dénoncer, mais peindre, et peindre avec les couleurs du réel. Une seule fois il accentue le trait dans le sens du style (*La Poulaine*), mais son meilleur morceau (*Les Vaches*) reste admirablement en deçà du sujet à peindre, et parce que la misère est montrée en ombre projetée, cette espèce de reflet — posé sur les visages, les choses, le paysage noyé de sable — prend un affreux poids, oppresse, convainc. Au contraire le morceau le plus brillant, de l'enfant borgne qu'un miracle rend aveugle, paraît concerté, trop assuré de la démonstration et du résultat. Il n'empêche, ce Mexique ne ment pas, et les deux auteurs de ces films et d'un court-métrage qui les accompagne, ont de l'âpreté, le don de montrer cruellement sans convention.

Tout à l'opposé de *Racines*, nous pourrions grouper sous la même rubrique du film-alibi (celui qui serait destiné à « détourner l'attention ») trois œuvres aussi différentes que « le dernier

Hitchcock », « le nouveau Dreyer », « un étonnant Ophüls ». On voit bien qu'il s'agit d'institutions autant que d'œuvres, des dernières métamorphoses de trois monstres de cinéma dans lesquels la bourgeoisie a bien raison de découvrir des raisons de penser et de regarder *confortablement*. Ceci à des niveaux différents : Dreyer, c'est une espèce de Claudel (celui, commode, de *L'Annonce*). Hitchcock, c'est un croisement d'Oscar Wilde et d'Arsène Lupin. Ophüls, c'est *Vienne*, c'est-à-dire une façon particulièrement luxueuse, exténuée et européenne de mourir tristement. Les intellectuels préféreront *To catch a Thief*, car ils trouvent le roman policier salubre et bon enfant. Celui-ci l'est particulièrement. Il faut des yeux anglais pour voir ainsi la Côte d'Azur. On se dit sans cesse : « Quel joli pays ! » Les milliardaires américains y mènent une vie douce et les Niçois ont des airs de bandits. Il y a dans ce film un ton de cocasserie, de n'y pas croire, une allure de poursuite pour rire qui renouvellent Hitchcock et font de ce jeu un fort joli divertissement, entre deux meurtres conjugaux.

Les gens sérieux préféreront le somptueux et long échec de *Lola Montes*. On a tout écrit déjà sur ce Cinémascope-avec-Martine Carol qui prend des apparences de film d'avant-garde. C'est une biographie un peu fantastique jouée sur deux registres, l'un funambulesque sous forme d'évocations, tableaux vivants et parade de cirque, l'autre réaliste avec des retours en arrière successifs. Le délire expressionniste des évocations invente plusieurs minutes saisissantes de cinéma. Mais l'application, la lourdeur allemande, la mollesse des épisodes classiques surprennent de la part d'Ophüls, qui fait alors une espèce de *Carnet de Bal* auquel manqueraient la drôlerie de Fernandel et l'autre drôlerie (involontaire) de Pierre Blanchar.

Reste *Ordet*. Je n'ose en penser du mal et je ne parviens pas à en penser beaucoup de bien. Me comprendra-t-on si je dis : « Si c'est un chef-d'œuvre, c'est bien ; sinon, ce doit être un assez mauvais film. » Mais ce n'est pas une façon de juger. On n'oubliera pas *La Passion de Jeanne d'Arc*, le gros visage muet de Falconetti, les verrues, loupes et rides de ses juges. On se souviendra de *Jours de Colère*, mais osera-t-on dire que *Ordet* n'est pas un film de même qualité ? « Grandeur simple », dépouillement, noir et blanc, etc. : voici la marque de Dreyer. Mais cet affrontement de deux religions — l'une triste et contrite comme les petits prêches de l'Armée du Salut ; l'autre rude, aérée, volontiers sarcastique — ne nous touche guère. Rarement le cinéma m'avait donné cette sensation de distance, l'impression d'un ordre de préoccupations et de valeurs éloigné de moi. Cette œuvre âpre, laborieuse, sans âge, que Dreyer a conçue à soixante-cinq ans après des années de vagabondage cinématographique, est sans doute la plus enracinée dans une sensibilité nationale et religieuse que l'on puisse voir en ce

moment. D'où vient que sa peinture soit froide, que ce Danemark plus vrai que nature, hors du temps, paraisse sortir d'un moyen âge quelque peu théâtral ? Paradoxalement, c'est la pente irrationnelle du film qui nous entraîne le plus loin. *Ordet* est aussi une fable métaphysique, l'histoire d'un miracle : une résurrection. Et le miracle est un assez beau moment, dont on suit la réalisation sur le visage d'une petite fille qui le contemple avec *naturel*. Il y a là une aisance dans le difficile, un accès direct à la grandeur la plus déroutante qui renforcent notre nostalgie : nous pensons à la fois à *Jeanne d'Arc* et à ce qu'*Ordet* pouvait être. Ce film n'est que ce qu'il est, et sans doute un peu moins qu'il ne voulait être. Je doute toujours que ces œuvres délibérément « grandes » le soient. Peut-être est-il plus facile de travailler dans ce gothique intemporel que de réussir, entre autres exemples, *La Règle du Jeu* ou *The Wild One* ? Nous cherchons, derrière cette grande lumière crue, les ombres ; derrière ce Dieu cent fois invoqué, des hommes. A moins que je ne sois ce que Bernanos appelait « un petit mufle réaliste ». Mais alors, d'où vient que Bernanos me touche — « d'amitié ou de colère » ?

FRANÇOIS NOURISSIER

SUR LA MORT DE MISTINGUETT

Peinte comme une idole, le sourire et les yeux toujours brillants alors même qu'elle semblait coupée de ce public qui l'avait tant fêtée et pour le plaisir duquel elle avait prodigué, à foison, une jeunesse qui semblait devoir être éternelle, Mistinguett est morte.

Celle qui connaissait si bien la « vie d'artiste » — vie de gloire et de chien — laissait facilement chansonner son âge dont on avait fini par affirmer, bien avant la guerre, qu'il était celui de Mathusalem. Sa réponse était simple. Souriante, « le nez retroussé, l'air rieur » (comme dit sa chanson), elle se contentait de montrer, haut, ses jambes célèbres qui, assurées pour des millions, intelligentes et pures, avaient toujours l'âge de sa fraîcheur.

Il était commun de dire que sa voix était éraillée et canaille ; qu'elle ne chantait ni juste, ni très en mesure. Certains, qui ne l'avaient vue et entendue que peu, disaient qu'elle était vulgaire. Ah ! quelle erreur ! Elle avait « son » style, qui n'était ni celui d'une Bartet, ni celui de Sarah Bernhardt. Elle était Mistinguett, et son empire sur le public, qu'il fût de Paris, de la province ou de l'étranger, était prodigieux.

A force de travail et de dons, rayonnante de célébrité, elle était devenue, en brûlant toutes les planches, ce « monstre » de légende, tout à la fois familier et sacré, que même la mort

ne parviendra pas à détruire, tant il fut populaire et, dans un certain sens, national.

Aucune autre artiste, dans ce rôle de Reine du Music-Hall qu'elle avait créé, imposé et incarné, n'a jamais pu, parmi tant d'illustrations impatientes, la remplacer. De telle sorte que, le jour où une certaine détresse, lui venant de cet âge qu'elle refusait pourtant avec obstination, l'éloigna des vastes scènes, la Revue à grand spectacle, dont elle avait, après Gaby Deslys, ouvert la voie triomphale, alors même qu'elle gardait, et même magnifiait, ses décors, ses feux et sa figuration, perdit son âme et sa vie.

Ayant débuté, vive et faubourienne, comme « gommeuse » excentrique — jupette pailletée et mousseuse — sur les planches des Cafés-Concerts, Mistinguett était devenue l'idole d'un vaste public où, dans l'enthousiasme et la reconnaissance, se mêlaient le grand et le petit monde.

Livrée aux habilleuses du Casino, des Folies ou du Moulin, haut emplumée, toute scintillante de bijoux et de plumes, tantôt elle descendait, mieux qu'une reine et saluée par la double haie de ses « boys », l'escalier d'argent des somptueuses parades ; tantôt, « fleur de berge », vêtue de haillons calculés, elle touchait les cœurs, en mimant et chantant de sa voix en morceaux la détresse d'une « fille » innocente et misérable.

Ces deux aspects de Mistinguett constituaient son romantisme, et c'est bien cette opposition d'une fastueuse royauté et d'une servitude en guenilles qui la fit chérir des cœurs populaires éternellement sensibles aux motifs des *Misérables* et des *Mystères de Paris*, comme à l'histoire de *Cendrillon*.

***

Le « charmant » Jean de Tinan, précurseur de la « chronique » littéraire des Cirques, Cafés-Concerts, Bals et Cabarets (du temps où une simple carte de collaborateur au *Mercure de France* ouvrait, toutes grandes, à son porteur les portes des Folies-Bergère, du Nouveau Cirque, du Jardin de Paris, du Palais de Glace et du Bal du Moulin-Rouge), a consacré un chapitre de son petit roman d'ironie sentimentale : *Penses-tu réussir ?* à l'histoire d'un « essai » avorté sur « Cléo de Mérode, considérée comme symbole populaire ».

Que Jean de Tinan n'a-t-il connu Mistinguett du temps où de très jeunes camarades de tranchée — ils étaient de la classe 13 — l'un apprenti serrurier, l'autre petit employé des postes, mais tous deux de la Butte aux Cailles et assidus de « La Fauvette », évoquaient devant moi, avec une sorte de vénération attendrie, ce couple, déjà célèbre : Mistinguett et Chevalier ? Pour ces deux-amis, « Elle » c'était *Miss* tout court, et « Lui » c'était *Maurice*. Il me semblait entendre l'histoire d'une idylle à

Ménilmontant en voyant mes compagnons — pataugeant, comme moi, dans la boue de la Somme — être si fiers de connaître ce petit Chevalier des faubourgs, portant si bien le smoking et, si crânement, le canotier, alors que « l'autre », dont ils ignoraient le nom de famille, pavoisée comme une frégate et sans avoir un seul instant quitté son accent de Paname, lâchait en un tournemain ses scintillants atours pour enfiler les bas troués et les bottines avachies de la fille rouée de coups, bramant sa détresse et ses amours.

***

En vérité, le « génie » de la *Miss* fut d'être toujours elle-même et d'avoir réussi à se faire applaudir aussi bien de ceux de l'orchestre que de ceux du poulailler, en lançant de cette même voix — dont certains disaient qu'elle venait du ruisseau — tour à tour *Mon Homme* et *Paris, reine du monde* !

JEAN TEXCIER



LES ARTS

RENÉ MAGRITTE (à la Galerie « Cahiers d'Art »).

Voici un tableau de Magritte : il représente un paysage des plus calmes, posé sur un chevalet ; et ce paysage s'incorpore, se dissout dans un paysage plus vaste, au demeurant le même (le modèle du premier). C'est là l'une de ces « images poétiques visibles » à quoi se ramène, selon l'auteur, l'art de peindre. De quelle peinture s'agit-il, et de quelle poésie ?

Ces « images poétiques » nous offrent des objets précis, reconnaissables, mais vidés de toute substance — éléments « tout faits » qui préexistent à l'œuvre et mettent leur vertu à être froids, fixes et sans saveur. On nous interdit de les interpréter, de les dominer, de chercher dans la toile quoi que ce soit qui, déjà, ne s'y trouve. C'est de l'image même, c'est des rapports entre les objets, que naît la surprise. Mais l'effet n'est pas infaillible, qui voudrait se reproduire à chaque toile. Et, la surprise passée, que reste-t-il ? Un poème métaphysique, encore qu'on ne puisse le dire exactement spirituel, un poème pétrifié, ou plutôt le schéma d'un poème, un théorème poétique. Ce petit monde figuratif est parfaitement abstrait ; il ne connaît ni l'air ni le sang ; il est méticuleusement inhumain. Cherche-t-il d'aventure un peu de chaleur (comme dans certaines gouaches, d'ailleurs subtiles) : abandonnant sa nature première, il ne par-

vient pas à en assumer une autre, et nous fait regretter l'une et l'autre.

C'est, en vase clos, l'imagerie d'un rêve. Elle ne manque ni d'invention (mais le procédé se répète), ni de tenue, ni même de foi. Et nous la tenons pour fort supérieure aux tours de prestidigitation d'un Dali, ou aux lourdes illustrations érotico-oniriques d'un Delvaux. Mais, quoi qu'en pense et qu'en dise Magritte, l'art de peindre et l'essence de la peinture, c'est autre chose.

JANINE BÉRAUD

***

LA MUSIQUE

EDITHA et RICHARD STERBA : *Beethoven et sa Famille* (Corrêa).

Vanité des titres : le même éditeur publie dans la même collection « Musique » un *Bach et sa Famille* (de Karl Geiringer) et ce *Beethoven et sa Famille*. L'auteur du *Bach* entend par « famille » lignée des Bach, déroulement horizontal de sept générations de musiciens ; il a fait un bon livre d'histoire qui intéressera les amateurs de musique et d'histoire de la musique. Les Sterba ont pris, eux, le mot « famille » dans le sens diamétralement opposé : l'étude de la « famille » de Beethoven est l'étude des rapports du grand musicien avec les différents membres de son entourage. Le livre des Sterba intéressera, autant et plus que les admirateurs de Beethoven, les curieux du cœur humain, les amateurs de psychologie et de psychanalyse. Des livres analogues pourraient être écrits sur Michel-Ange, sur Shakespeare, sur Dostoïevsky. Un livre analogue a été écrit sur Léonard de Vinci, par Sigmund Freud.

De tels noms ne sont pas choisis au hasard. Tous ces grands génies ont été soupçonnés d'homosexualité plus ou moins latente. Le lecteur superficiel des Sterba risquera de retenir seulement cette indication : que Beethoven, lui aussi, a souffert toute sa vie d'une homosexualité inconsciente et refoulée. Mais là n'est point l'essentiel. Les Sterba se montrent d'ailleurs fort prudents, fort discrets, à égale distance de l'esprit de thèse et de l'esprit de scandale. Leur livre est une longue, patiente, véridique, quelquefois un peu piétinante, analyse des documents concernant la vie privée de Beethoven. Lui-même en a laissé d'abondants ; et non moins son entourage intime.

Beethoven a consumé, le mot n'est point excessif, son énergie

affective sur un jeune neveu resté orphelin de son père (qui était le propre frère du musicien). La mère vivait toujours ; mais Beethoven n'eut de cesse qu'il n'eût obtenu des tribunaux autrichiens la tutelle complète et exclusive sur l'enfant. Il arracha presque matériellement l'enfant à la mère ; et nul doute que cet aspect « lutte contre la mère », « lutte contre la femme », ne soit entré en grande part dans l'intense amour qu'il porta au garçon. Beethoven appartient à cette catégorie de malades, dont l'homosexualité est faite surtout de méfiance, de crainte, d'hostilité contre la femme. Rien ici d'un choix esthétique ou d'un penchant inné.

Le plus remarquable, dans le cas de Beethoven, ce n'est point qu'il ait aimé avec passion un jeune homme, mais qu'il n'en ait aimé qu'un seul, que toute sa capacité d'affection, durant le cours total de sa vie, se soit concentrée sur un seul être exclusivement. Voilà qui déborde le problème des rapports amoureux et concerne le problème général des rapports avec la vie. Réserver toutes ses réactions affectives (amour et haine intimement mêlés) pour une seule personne au monde témoigne d'un état de déséquilibre et de malheur permanent. Faute d'établir des relations normales avec la vie et les êtres humains, Beethoven a surchargé l'amour pour l'être unique. Les Sterba ont dressé minutieusement le catalogue de ces rapports manqués : rapports avec les femmes, avec les parents, avec les amis, avec les éditeurs, avec les domestiques. Autant d'échecs, auxquels il faut ajouter tout particulièrement la hantise de la pauvreté et l'obsession de la maladie. Le livre des Sterba devient, peu à peu, une vaste enquête sur les divers comportements d'un artiste devant chacun des grands problèmes de la vie.

L'histoire même des relations entre oncle et neveu est une aventure des plus singulières et des plus poignantes qu'on connaisse. Beethoven, incapable de supporter le monde réel, exigeait de son neveu une perfection impossible à soutenir. Les Sterba réhabilitent entièrement le jeune homme, que les biographes-hagiographes de Beethoven présentaient comme indigne de l'amour du grand musicien. De cette passion désordonnée et dévorante, le garçon fut la victime et le martyr. Amour signifiait pour Beethoven possession et domination, depuis le contrôle de l'argent de poche jusqu'à la dictature sur l'esprit. Le destin de ces deux êtres voués à la destruction réciproque (le neveu tenta de se suicider) fait songer bien souvent à *Othello* ou à l'incomparable nouvelle de Dostoïevsky appelée *Douce*.

Les Sterba, avec une honnêteté extrême, se gardent de rien inférer du comportement psychologique de Beethoven à son génie créateur. Cependant, grâce aux recherches d'autres psychologues, pénétrants et souples à la fois, comme le fut un Stekel, on peut dégager quelques indications générales. Il semble

que beaucoup de grands génies dans l'ordre de la création artistique ne représentent pas un état avancé et neuf de l'humanité, comme il serait naturel de le croire, mais au contraire un état rétrograde et arriéré. De tels hommes auraient à livrer pour leur propre compte tous les combats que l'humanité a déjà gagnés. La richesse exceptionnelle de leurs instincts, qui explique leur génie, explique aussi la confusion et le désastre de leur vie. « Quand la nature veut créer quelque chose de grand, de puissant et d'élevé, écrit Stekel, elle revient toujours au réservoir du passé. » Par homosexualité, il faut entendre alors : bisexualité. « L'homosexuel est, en première ligne, un phénomène d'atavisme. Il présente une vie instinctive précocement développée qui ne s'adapte pas à la civilisation. Il est biologiquement plus près de la disposition primitive bisexuelle de l'être humain que l'homme normal qui représente son temps. » L'exemple de Beethoven montre qu'en face de tous les grands problèmes du monde civilisé les génies de sa sorte agissent en véritables « primitifs », des problèmes d'argent et de travail jusqu'au problème des relations sociales avec autrui.

Plusieurs suggestions encore pourraient être retenues du beau livre des Sterba. De l'analyse d'un cas unique, le lecteur passe insensiblement à une méditation sur le conflit de la nature et de la culture. Si beaucoup d'aspects de ce livre le rapprochent du *Léonard* de Freud, par d'autres côtés il rappelle le *Docteur Faustus* de Thomas Mann ; enfin, on peut se contenter de le lire comme un roman étonnant et vrai.

DOMINIQUE FERNANDEZ



DE TOUT UN PEU

GÉRARD PRÉVOT : *Danger de Mort ; Ordre du Jour* (Seghers).

Voici un poète qui ne manque pas d'éloquence ; qui, dans ses meilleurs moments, rappelle le meilleur Aragon :

L'hiver ose frapper les forêts de la France,
Et vous osez, violonistes du revers,
Baladins sans pouvoir de la désespérance,
Dire la grâce de l'hiver à mots couverts...

L'émotion non plus n'est absente de ces deux livres :

Et même si la chair rejoint les feuilles mortes
Il suffit que quelqu'un veille dans l'univers...

Une partie de ces vers aurait pu être réunie sous le titre de *Déclin de l'Europe* :

L'avenir te déserte, Europe Tu pourris
Dans le dernier orgueil de ta robe de veuve.
Les Jaunes et les Noirs qui connaissent les fleuves
Te nourriront bientôt avec un bol de riz...

Le tout se termine sur ce cri pour le moins inattendu :

Alexandrins, je vous dis m...

On ne saurait mieux dire en un octosyllabe.

PIERRE OSTER

CÉCILE SAUVAGE : *L'Ame en Bourgeon* (Éditions Steff).

Qu'un éditeur français, en 1955, ait avec un pareil soin réédité *L'Ame en Bourgeon* de Cécile Sauvage, cela seul vaudrait d'être noté... On sait que la poétesse a trouvé l'inspiration de ce chef-d'œuvre dans l'attente et dans l'accomplissement de la maternité. Il ne pouvait appartenir qu'à une femme de présenter cette réédition, de dire combien le livre qu'a provoqué cette gageure marquait, dans sa précision, de naturelle grandeur : ce à quoi s'est très finement et heureusement employée Mme Marie Dormoy. Il ne me reste qu'à exprimer ma joie d'avoir découvert un écrivain à la langue très pure, au goût parfait ; qu'à rappeler que l'enfant chanté dans ces vers n'était autre que le futur musicien de la *Turangalila-Symphonie.*

P. O.

PAUL BRUNTON : *La Réalité intérieure* (Payot).

Que la vie soit une sorte de rêve, l'existence terrestre une illusion et l'univers un fantôme, on l'avait déjà entendu dire. Et même qu'il suffirait au Christ et au Bouddha, pour se réconcilier, d'un peu de bonne volonté. Cette resucée de la *Bhagavad-Gita* rencontre un grand succès en Amérique, et jusque dans les colonnes du *Times Literary Supplement.*

JEAN GUÉRIN

ARISTIDE MARIE : *Gérard de Nerval* (Hachette).

La belle étude d'Aristide Marie n'a pas trop vieilli. Mais il est fâcheux qu'un souci d'économie ait retiré de cette réédition (photographique) plusieurs gravures, la bibliographie et l'index.

J. G.

MAURICE PALÉOLOGUE : *Journal de l'Affaire Dreyfus* (Plon).

Grand fonctionnaire de la Troisième, confident de Casimir-Perier, secrétaire de Gabriel Hanotaux, Maurice Paléologue fut d'abord convaincu de la culpabilité, puis de l'innocence de Dreyfus. A l'époque, il n'en dit trop rien à personne. Après cinquante ans, le voici qui soulage sa conscience : il est mort.

Il ne la soulage qu'à moitié. Si l'on en croit Paléologue, il existait au ministère de la Guerre, entre 1886 et 1896, une association de traîtres : le capitaine Weil, de qui la femme était la maîtresse du généralissime Saussier, le commandant Esterhazy et un troisième personnage, un général qui, « après avoir occupé d'importantes fonctions au ministère de la Guerre, exerce aujourd'hui (en 1899), un commandement de troupes ».

Quel était ce général ? Peut-être le saurons-nous dans cinquante ans ?

J. G.

RICHARD WRIGHT : *Puissance Noire* (Corrêa).

C'est avec une curiosité chaleureuse que Richard Wright vient découvrir la Côte de l'Or, cette colonie britannique placée à un tournant de son histoire et de l'histoire. Il aborde l'Afrique pour la première fois : en homme de gauche dont le mépris est acquis aux colonisateurs et la sympathie aux colonisés, en nègre qui vient rencontrer d'autres nègres, en bon reporter aux yeux bien ouverts. La première découverte que nous faisons en le lisant c'est, paradoxalement, à quel point il est plus américain que noir ! Car l'Afrique l'ahurit (il y a de quoi) et il lui demeure plus étranger, malgré la couleur de sa peau, qu'un Français ou même un Anglais (Richard Wright me couvrirait d'imprécations ou de sarcasmes) appartenant à des familles coloniales. Malgré ses efforts, il n'adhère jamais à cette effrayante terre étrangère. On peut même dire que, politique mise à part, l'Afrique le rebute et qu'il ne sait par quel bout la saisir. Là où, en révolutionnaire, en homme de couleur, en Américain opposé au colonialisme, il voudrait passionnément découvrir des raisons de fraterniser ou de s'enthousiasmer, il demeure épouvanté par le décalage de siècles qui sépare l'Afrique équatoriale du monde actuel. Mais il n'ose pas le dire et c'est pourquoi, sans doute, vers la fin du volume, son enquête piétine. Et c'est plutôt pour rester fidèle à un idéal qu'il termine son livre généreux par des paroles d'encouragement et d'espérance.

ODILE DE LALAIN

Dictionnaire de la Peinture moderne (Hazan),

Ou la peinture moderne par alphabet. Le dictionnaire s'ouvre sur le mot *Abstrait*, se poursuit par *Académie Carrière*, *Apollinaire*, *Arp*, *Balla*. Il ne traite donc pas seulement des artistes, mais des Écoles, des revues, des journaux et des écrivains qui se sont mêlés de peinture entre 1890 et 1940 : en tout, deux cent cinquante articles. Les proportions, dans l'ensemble, sont heureuses : sept pages à Van Gogh, six à Braque, quatre à Dufy, trois à Apollinaire, deux au Bateau-lavoir, une à Dunoyer de Segonzac.

Les auteurs sont au nombre de vingt-quatre : de Raymond Cogniat à Claude Spaak, en passant par Bernard Dorival, Jacques Lassaigne, H.-P. Roché, Claude Roger-Marx. Ils ont en commun un ton de louange modeste. Ils décrivent plus qu'ils ne jugent. A l'appui de leurs descriptions, quelque trois cents petites reproductions en couleurs — petites, mais exceptionnellement heureuses et précises.

Large place a été faite aux peintres étrangers : à côté de Schwitters ou de Kokoschka, l'on y trouve Beckmann, Heckel, Franz Marc, Schlemmer. Le dictionnaire peut donc sembler complet. Il a pourtant ses injustices : Fautrier a été oublié, pourquoi ? Oubliés aussi Herbin, Evenepoel.

On regrette leur absence. Attendons une seconde édition. Le lecteur, de toute manière, se trouve déjà comblé ; et même enchanté, chose rare quand il s'agit d'un dictionnaire.

J. G.



LES REVUES, LES JOURNAUX

PETITS FAITS VRAIS

Pierre-Claude Léglise (dans LES TEMPS MODERNES, *décembre) publie des* Études médicales *intéressantes, bien qu'inachevées. En voici le début :*

Dans le premier service de chirurgie que Gemlick fréquenta, c'étaient les externes qui curetaient et laminaient les fausses couches. Il y prit la sale habitude de considérer l'avortement comme une chose banale. Il lui arrivait de cureter, en période de crue, quatre à six utérus dans sa matinée. Pour ceux qui ne comprennent pas le vocabulaire médical, il faut expliquer : une femme se croit enceinte. De deux choses l'une : ou elle accepte sa grossesse ou elle la refuse. Si elle la refuse, de deux choses l'une :

ou elle se paye un voyage en Suisse, ou elle ne le peut pas. Si elle ne le peut pas, de deux choses l'une : ou elle connaît quelqu'un qui connaît quelqu'un qui connaît une adresse, ou elle ne connaît que ce qu'elle a entendu dire par sa grand-mère. Si elle ne connaît que ce qu'elle a entendu dire par sa grand-mère, de deux choses l'une : ou bien sa grand-mère est cinglée, ou bien elle n'y connaît rien. (La présence de l'engrossée en est une preuve suffisante.)

Donc une femme, seule avec ses conseils, décide l'avortement. Première éventualité : elle n'est pas enceinte et la manœuvre n'aboutit qu'à écourter un retard de règles angoissant. Mais il y a quand même eu manœuvre abortive criminelle. Deuxième éventualité : elle est enceinte, et soit la manœuvre réussit pleinement, type connu : pas vu, pas pris, — soit la manœuvre n'aboutit qu'à tuer le fœtus. Dans ce cas, soit la mère meurt (voir FRANCE-SOIR), soit elle évacue le fœtus et des saloperies, continue à saigner, s'inquiète, et soit consulte un médecin, soit vient à l'hôpital. Étant donné que les seules statistiques sont faites sur les cas hospitaliers, il est facile de comprendre que le million approximatif d'avortements en France n'a aucune valeur réelle et peut être aussi bien multiplié par trois que divisé par deux.

La suite — sûrement de la main d'un spécialiste — voudrait et arrive, bien sûr, à nous faire partager le dégoût de certaines pratiques, dans les hôpitaux.

UN POÈME DE SUPERVIELLE

Dans le quatorzième cahier de la Compagnie Renaud-Barrault, *un admirable poème en prose de Jules Supervielle :*

J'étais de fort mauvaise humeur, je refusais de me raser et même de me laver. Le soleil et la lune me paraissaient complètement stupides. Je m'en prenais à mes meilleurs amis, tout autant qu'à Altaïr, à Bételgeuse et à toute la Voie lactée. Je me voulais ingrat, injuste, cherchant noise à mon prochain, à mon lointain. Pour me prouver mon existence, j'aurais foncé tête basse sur n'importe quoi.

Pour m'amadouer on me faisait des offres timides de métamorphose. Je refusais avec indignation de devenir tatou et même tapir. Je me voulais affreux, répugnant. J'avais absolument besoin d'une corne sur le nez, d'une bouche fendue jusqu'aux oreilles, d'une peau coriace genre crocodile, et pourtant je savais que je ne trouverais aucun apaisement du côté des sauriens. J'avais un besoin urgent de boucliers indurés aux jambes et sur un ventre de mammifère.

Soudain je me sentis comblé. J'étais devenu un rhinocéros et trottais dans la brousse, engendrant autour de moi des cactus, des forêts humides, des étangs bourbeux où je plongeais avec délices. J'avais quitté la France sans m'en apercevoir et je traversais les steppes de l'Asie méridionale d'un pas d'hoplite qui aurait eu quatre jambes. Moi, si vulnérable d'habitude, je pouvais enfin affronter la lutte pour la vie avec de grandes chances de succès. Ma métamorphose me paraissait tout à fait réussie et tournait au chef-d'œuvre lorsque j'entendis distinctement deux vers de Mallarmé dans ma tête dure et cornée.

Décidément, tout était à recommencer.

DHOTEL L'ENCHANTEUR

Dans LES NOUVELLES LITTÉRAIRES *(du 1er décembre), André Dhôtel déclare à C.-F. de Lignac :* J'ai pris un livre de Jean Rostand sur les libellules ; ses calculs sur la surface des ailes et leur résistance montrent que le vol est impossible. Il ne me reste plus qu'à les regarder voler.

« MADEMOISELLE GARDE »

Dans L'ŒIL *(janvier 1956), on a lu l'amusant reportage sur Soutine. Les souvenirs sont, ici, ceux de la fidèle Garda, recueillis par Michel Ragon. Par exemple :*

Soutine n'était pas sale comme on l'a dit. Au contraire, il se lavait continuellement les dents. Mais il avait peur des choses mécaniques. Par crainte du chauffe-eau, il ne s'était jamais baigné dans la salle de bains de la villa Seurat avant que je vienne habiter avec lui. J'insistai un jour pour qu'il pénètre dans cette pièce aux ustensiles qui lui semblaient étranges. Il laissa couler l'eau et s'aperçut avec étonnement qu'elle était chaude. Il prit alors un bain avec un plaisir enfantin.

Un jour que je lavais une de ses chemises, il me dit, surpris :

« Mais pourquoi laves-tu toute la chemise ? Il ne faut pas te fatiguer inutilement. Lave seulement le col. »

Un an plus tard, me voyant laver seulement le col d'une de ses chemises, il me dit sur un ton de reproche :

« Mais, Garde, tu es devenue sale... »

Il lui arrivait de se laver la tête dans la vasque à fleurs. Il jetait les fleurs en disant :

« Pourquoi des fleurs ? Il vaut mieux que je lave ma tête. »

EN SOUVENIR D'ADRIENNE MONNIER

Dans l'hommage que le MERCURE DE FRANCE *rend à Adrienne Monnier, Jean Schlumberger, sous le titre de* Qui était..., *écrit :*

Elle avait vu juste en se réclamant de ce qu'il y avait de meilleur dans l'équipe de la *N. R. F...* Mais cet éclectisme intelligent serait resté superficiel s'il ne s'était appuyé sur une intime notion de ce que la chose littéraire a de vital, de destiné à braver la durée.

De son côté, Henri Michaux écrit :

Ici personne ne cherche à posséder la carte maîtresse. Personne ne fait ombre à personne. Le vivant est l'ami du défunt et, s'il le faut, son père, ou, s'il préfère, son fils. Tout égal, avec une pincée de tout remplissant la vie éternelle.

Naturellement, il faudrait citer d'autres noms ; études et portraits, poèmes de circonstances et anecdotes chargées de re grets..

NOTONS :

— Eh bien ! non, ce n'est plus M. Michel de Saint-Pierre qui vient en tête du referendum des NOUVELLES LITTÉRAIRES (« Quels sont les dix meilleurs romanciers qui se soient révélés depuis dix ans ? »). Il s'est vu devancer par M. Hervé Bazin.

Dans un referendum de même nature, organisé en 1909, René Bazin, l'oncle du triomphateur actuel, ne venait qu'en troisième position (c'est Marcel Prévost qui occupait la première).

— Sous le titre : « Il n'y a pas d'enquête objective », ARTS répond, par un nouveau referendum, à celui des NOUVELLES LITTÉRAIRES. En toute objectivité, sur sept votants, quatre voix sont allées à M. Jacques Laurent, directeur d'ARTS. Est-ce pour *Caroline chérie*, *Blondes en série* ou *Frou-Frou* ? Ces voix sont celles de MM. Paul Morand, André Fraigneau, Roger Peyrefitte et Maurice Martin du Gard.

— Dans le même numéro de cet hebdomadaire, citons la *Lettre* d'un libraire *sur la librairie*. « Le rôle du libraire, écrit M. R. Gobled (libraire au Havre), n'est pas toujours de guider le client vers Salacrou, Hervé Bazin ou Malraux... Son vrai rôle commence lorsque peu à peu il a conquis la confiance de

son client, lorsqu'il lui aura dit : « Ne lisez ni *Les Mandarins*, ni *La Machine humaine*, ni *Le Passage...* » M. Gobled conclut : « Il n'y a pas de chef-d'œuvre méconnu ; le public guidé par les libraires et par eux seuls est l'unique juge. » Que devra donc faire le critique ? « Un résumé et non un jugement. »

— Dans LES TEMPS MODERNES, M. Raymond Borde écrit : « La critique individuelle est une solution de fortune historiquement condamnable... La critique à laquelle je rêve se présenterait sous forme de dossiers élaborés collectivement à l'échelle internationale. »

PIERRE LOUET



CORRESPONDANCE

PROBLÈMES DE L'ALGÉRIE

Voici plusieurs fragments d'une lettre que le Comité d'Action contre la poursuite de la guerre en Afrique nous adresse, mais qu'il a eu soin par ailleurs de rendre publique (cf. Lettres nouvelles, *1er janvier). Cette lettre résume les réflexions de M. Ellul, et conclut :*

M. Jean Guérin, peu connu du grand public, mais véritable directeur politique de la revue dont Jean Paulhan est l'un des directeurs littéraires, publie dans la *N. R. F.* de décembre une note sur les *Problèmes de l'Algérie* qui ne manifeste pas seulement une ignorance totale et un mépris complet de ces problèmes. Elle traduit aussi une attitude de principe, en face du colonialisme, qui ferait de l'intellectuel honnête le meilleur complice du gendarme raciste chargé de maintenir l'ordre colonial.

. . . .

S'il faut être ministre pour parler de tels problèmes, MM. Ellul et Guérin devraient n'en pas parler du tout. S'ils en parlent pour dire seulement que les ministres seuls peuvent en parler, alors il ne nous reste qu'à prendre acte que MM. Ellul et Guérin se déclarent *a priori* d'accord avec ce que peut dire et faire celui, compétent ou non, sérieux ou non, capable ou non, qui est ministre. C'est une manière de se débarrasser du problème qui n'est pas maladroite. Et qui ne risque pas de déplaire aux ministres : M. Soustelle, précisément, ne cesse de revendiquer cette exclusivité-là.

Sérieusement, le retour du contingent ne signifie pas l'aban-

don des Français d'Algérie. Ils se trouvent en ce moment menacés, du fait de la révolte de millions d'hommes opprimés. Mettez d'abord un terme à l'oppression. Prenez toutes les garanties que vous voudrez d'autre part. Vous verrez que, si vous renoncez à les opprimer, les opprimés renonceront très généreusement à se révolter. Et s'il est question de vertu, de fidélité, relisez donc les promesses que la France a faites depuis cinquante ans aux Algériens, la parole mille fois donnée et jamais tenue, et émerveillez-vous de la vertu de patience des uns et de la trop grande force qui a retenu les autres, et en retient encore un certain nombre, de céder à la honte.

Proposant de laisser faire ceux qui sont ministres — c'est-à-dire de laisser faire la police et l'armée — c'est-à-dire de laisser se développer l'arbitraire, la répression, les représailles, les exécutions, les tortures, MM. Ellul et Guérin font le choix du pire. Mais qu'ils y prennent garde : c'est contre les Français d'Algérie eux-mêmes qu'ils choisissent ce pire, alors même qu'ils affectent de s'inquiéter seulement du sort de ces Français.

Tout est trop compliqué, disent MM. Ellul et Guérin. Soit. Mais pourquoi donc s'en prendre avec tant d'énergie à ceux que ces difficultés n'ont pas rebutés ? Et de quel front M. Guérin peut-il prétendre que la position de M. Ellul, et la sienne, est un refus de se prononcer sur ces questions ? Ils se prononcent sur elles, et bel et bien. Ils vont même plus loin, tout incompétents qu'ils tiennent à se déclarer. Partisans du laisser faire en Algérie, MM. Ellul et Guérin appellent les attentions (chrétiennes) sur l'Afrique noire. « En dix ans de réformes patientes, on peut éviter la catastrophe. » Oui, et peut-être obtenir (par l'envoi massif de missionnaires ?) que les hommes d'Afrique noire se rendorment et renoncent à réclamer une liberté dont ils sont absolument privés.

Noblement dégagés de ces querelles (seul un ministre peut « avoir des idées » là-dessus puisque seul il peut « les appliquer »), coquettement ignorants des questions algériennes (laissons faire l'armée), MM. Ellul et Guérin n'ont-ils pas aussi leur plan ? Ce plan n'est-il pas simplement le plan réactionnaire et colonialiste ?

LE COMITÉ D'ACTION

Quelle est cette plaisanterie ? Jamais M. Ellul — ni moi — n'avons parlé de missionnaires, ni proposé de réserver la parole aux ministres (!), ni ébauché l'éloge du « gendarme raciste » (sic).

*Il eût suffi au comité, pour s'épargner l'ennui d'une lettre fausse (et un peu laborieuse), de lire la note dont il s'agit (*N. R. F., *décembre, p. 1180). J'en rappellerai les cinq premières lignes :*

« On agite de tous côtés les problèmes de l'Algérie, non sans

désordre. Une belle et ferme déclaration, signée par Louis Massignon, Jean Scelle, André de Peretti, demande simplement que soient tenues au plus tôt les promesses faites à l'Algérie en 1830, en 1943 et en 1947. Cependant un manifeste... »

Belle et ferme. Et définitive. Mais il est vraisemblable que les membres du Comité d'Action — Louis Massignon excepté — ignorent la teneur de ces promesses. Sans quoi ils ne parleraient pas d'un plan « réactionnaire et colonialiste ». Que leur ai-je reproché ? De se prononcer sur une question qu'ils ne connaissaient pas. La preuve est faite.

J'ajouterai que la N. R. F., *à ma connaissance, n'a pas de directeur politique, et que la mesure proposée par Louis Massignon (et ici approuvée) relève de la pure et simple honnêteté.*

Quant au « désordre », voici :

Les quatre premiers signataires du Manifeste *que j'ai pu interroger m'ont répondu ; l'un : « J'aime bien trop la France pour ne pas exiger qu'elle vive dans la franchise et la vérité. Quitte à se contenter, comme le veut Mendès-France, d'une position de second rang. » Le second : « Ce sont les armées qui font les guerres. Les Algériens, musulmans comme chrétiens, ne demandent qu'à vivre en paix dans la dignité. » Le troisième : « Je n'ai jamais éprouvé pour la France que du dégoût. Qu'elle perde la face, je serai le premier à m'en réjouir. » Le dernier m'a simplement dit qu'il ne se souciait pas de voir son fils engagé dans une guerre pourrie...*

Ah ! j'aurais pu continuer longtemps. Mais voici ce que je voulais dire : c'est qu'un manifeste qui prétend exprimer des opinions à ce point divergentes est dans le principe une entreprise confuse et désordonnée.

JEAN GUÉRIN

NOTES

Le texte d'Henri Thomas que nous publions dans le présent numéro fait partie d'un récit qui paraîtra sous le même titre : *La Nuit de Londres.*

Les *Lettres de Max Jacob* ont été choisies parmi les soixante-quatre que possède Armand Salacrou.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

L'ESPION DES POUILLES

Quoi que l'on montre ou feigne, adulte, on est marqué, je crois, orienté dans le choix de ses amours ou de ses détestations par les rêveries de l'enfance. Ainsi, dans les rêveries de ce temps-là, les approches du sommeil, comme une côte escarpée que le couchant rougit, véritables confins, se munissaient de constructions fantastiques qui par leur seul nom de *châteaux* (dernier « mot » dont nous eussions conscience) suffisaient bien à nous envoyer en l'air. Et plus tard, quand on se trouvera devant certains édifices posés comme des sceaux dans le monde réel, la première fois qu'on les apercevra, il semblera qu'on les reconnaît ; plus ils seront étranges, plus ils nous paraîtront familiers. Car c'est le fait des princes d'avoir des goûts en commun avec les enfants, dont ils diffèrent surtout, au fond, par le pouvoir de donner corps autrement que dans le sable aux formes songées ; la qualité d'un homme étant souvent mesurée par la persistance de ces goûts juvéniles, celui du jeu aussi, dans l'âge mûr.

L' « Espion des Pouilles », exemplaire de ce que je viens d'écrire, qu'est-ce donc et d'où sort-il, tombé de la rêverie, comme on jurerait qu'il fut, sur le haut d'une colline toute chauve, au-dessus d'un plateau immense ? D'abord il faut dire que ce vilain nom désigne un château, appelé encore *Castel del Monte*, bâti pour Frédéric II de Hohenstaufen, résidence favorite de cet empereur. Puis que notre « espion » (le mot, décidément, indigne) est situé beaucoup plus précisément dans l'abstrait, sur le plan intellectuel, que dans le monde de la réalité, car c'est un point idéal : le point de

rencontre de l'esprit germanique avec l'italien (le latin), le normand, le grec et l'arabe. Quand tel prodige arrive qu'un nœud vital sur les chemins de l'esprit prenne forme concrète, ce ne peut être, n'est-ce pas, que cristalline. Et *Castel del Monte*, en effet, est un cristal. L'un des plus rares et purs que sur la terre il soit donné de voir. Certains se sont trompés absolument, qui, perdus dans ses labyrinthes, l'ont voulu comparer à un coquillage univalve (le contraire du cristal), puisque la structure de celui-là procède essentiellement de la spirale, signature du progrès dans le temps et motif dont ont souvent usé, abusé quelquefois, les architectes, mais qui n'a d'emploi que subalterne (l'escalier des tours) dans le château de Frédéric II, ce prisme étoilé, ce parfait polyèdre, ce diamant philosophal jeté en terre aride.

De loin, comme on le voit d'abord, il intrigue. Mais quand vous êtes au terme de la route circulaire, sur la colline, pas très élevée mais dominante, que les Normands appelaient « Haut Mont » ou « Mont Hardi », alors vous diriez que des nombres sont devenus pierre et qu'ils se tiennent devant vous, puis qu'ils vous tirent dans un univers miroitant où ils vont jusqu'à l'infini se répéter. Ces nombres, ou tels fantômes, sont le huit et le trois (avec le deux, le quatre et le cinq, dont le rôle est mineur, s'ils ne sont là que pour souligner la seigneurie des autres).

Voilà : *Castel del Monte* est un octogone régulier, dont chaque sommet est grossi d'une tour, octogonale aussi et de même hauteur que le château. Le périmètre extérieur présente ainsi huit tours séparant huit faces, toutes égales ; le périmètre intérieur, rigoureusement parallèle à celui-là, présente huit faces semblables, et une vasque octogonale, dont maint débris subsiste, se trouvait au milieu, où le ciel à huit pans se mirait quand le vélum était retiré qui abritait probablement la cour pendant les heures chaudes. Vrillé par un escalier trois fois sur huit, l'intérieur des tours est octogonal également, mesuré selon le rapport de proportion qui joue partout entre le grand et le petit. Il y a deux étages (le premier n'étant qu'un rez-de-chaussée surélevé) et seize salles (huit par étage), chacune des salles étant un

trapèze régulier ; il y a pour chaque salle une fenêtre extérieure, sauf pour la première, où le portail en tient lieu. Trois portes en bas, trois portes-fenêtres au second étage, les unes au-dessus des autres, ouvrent sur la cour intérieure. Les trois lignes tracées de ces portes ou portes-fenêtres à la fenêtre correspondante sont exactement dirigées sur les trois villes que du château l'on peut apercevoir : Andria, Corato et Minervino. Toutes les fenêtres ont deux arcades séparées par une colonnette, sauf une seule qui en a trois, et celle-là regarde vers Andria, lieu où furent ensevelies Yolande de Brienne et Isabelle d'Angleterre, la seconde et la troisième épouse de Frédéric II. De petits escaliers, qui ont les uns quatre marches, les autres cinq, vont aux fenêtres à partir d'un long banc de pierre. Les colonnes des salles inférieures, massives, portent par trois nervures la voûte ogivale ; à l'étage supérieur, ce sont des groupes de trois colonnes liées par un seul chapiteau (quatre par salle) qui font le même office avec plus de grâce et de légèreté.

Est-ce tout ? Non pas, car, en multipliant le trois par le huit, on obtient les vingt-quatre mètres de hauteur du château, les deux cent quarante mètres de son pourtour (ce qui prouve, là comme ailleurs, que les gens de la Constituante n'ont pas inventé quelque chose de très original avec leur dix-millionième partie du quart du méridien terrestre !).

Autre surprise : les historiens de l'art s'émerveilleront à voir anticipées nettement les formes de la Renaissance dans le dessin du grand portail et dans celui des portes de la cour — fait assez singulier, tout de même, au début du XIIIe siècle. A la vérité, *Castel del Monte* se trouve hors du temps non moins que de l'espace. Il n'est rien, dans les constructions du Moyen Age, qui ait quelque parenté avec lui. Ce n'est pas une forteresse, quoiqu'il en ait tenu le rôle, tardivement et de médiocre façon. Il ne contient pas de souterrains, d'oubliettes, de cachots, quoiqu'il ait, sous d'autres maîtres, servi de prison, et que les petits-fils de l'empereur pour lequel il fut bâti y eussent passé vingt-sept ans de dure captivité. Ce n'est pas un palais tel que ceux de ce temps-lâ ; ce n'est pas un monastère. Il ne répond

nullement à l'idée du gothique selon qu'elle avait cours pendant le Romantisme. Il est privé absolument du détail expressif ou pittoresque qui met en joie les amateurs de vieilles églises. Il n'est pas soulevé par la (une) foi. C'est un des édifices les moins « naïfs » que l'on ait jamais vus. Il est nombre pur, songe (je l'ai dit) ou délire intelligent.

Pour la plupart des châteaux des Pouilles, forteresses alors, les architectes sont connus. Il n'en va pas de même pour *Castel del Monte*, et cette exception, cette omission dans la pierre ou sur les parchemins, donne à penser que le créateur magistral, s'il se voulut anonyme, pourrait bien être Frédéric de Hohenstaufen en personne. L'ouvrage, dont il ordonnait par des lettres pressantes que l'on hâtât la construction, fut au moins inspiré par lui, conçu comme une projection ou comme une représentation objective de cet empire idéal et semi-utopique que nous décrit le *Liber Augustalis*, en avance de dix ans sur le château lui-même. L'un et l'autre doivent aux traités d'Aristote (et à ceux de ses commentateurs arabes, fort répandus dans l'entourage de Frédéric), ainsi qu'à un enseignement plus secret, qui provenait de la tradition pythagoricienne.

Malgré la rareté du cas (voyez surtout le plan du « lupanar » dessiné par Léonard de Vinci), il me paraît assez évident que la tyrannie du nombre et une furieuse emprise de la géométrie dans l'architecture sont justement accordées à certaines heures troubles de la vie : quand l'homme pense à caresser des corps, à jouer avec des animaux sauvages, à verser le sang. *Castel del Monte*, ce strict enchaînement de polygones liés les uns aux autres comme des théorèmes, avait des bains et des cabinets d'aisance (au bas de plusieurs tours) ; il contenait des oiselleries, des réserves de faucons, une ménagerie de fauves ; il cachait un harem enfin, pour le déduit de cet empereur que l'on nomma le « sultan baptisé ».

Sur les huit tours octogonales, à ce que l'on raconte, huit astrologues arabes observaient dans le ciel le destin hasardeux de Frédéric de Hohenstaufen.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

CROQUIS

GAND

A Franz Hellens.

Me voici à Gand avec un homme féerique,
Gand, le donjon de l'Europe impériale.
Révolte, rage et mépris
dévalent des ruelles de la Lys :
La Biloque où vécut l'inventeur du forceps...

Cité turbulente par impossibilité d'être paisible ?
Sur la Place d'Armes
règne la nostalgie des Cent-Jours
et dans le quartier du vieux bourg
une fillette danse à la corde
sous les œuvres de miséricorde.

L'âme demeure penchée sur des eaux noires
pour y déceler de laiteuses clartés stellaires
comme sous la nef de Saint-Bavon
l'agneau de l'invisible réalité mystique.

Quai aux Herbes
La Lys donne le bras à l'Escaut
Gand est une ville réfléchie.

ANVERS

Anvers est un décor de théâtre
Des couleurs vives sous un ciel d'encre
et comme dit Neel Doff, je crois, à propos de Jacob Smits
on peut s'enivrer de la lumière de l'Escaut.
De Rockockx à Craeybeckx
la ville étale un luxe criard.
Quelle galaxie de tétons que ces fenestrières !
Et nous voici devant la plus célèbre imprimerie du temps
— Anvers mis à l'envers par l'audace espagnole —
Le Tourangeau y vivait avec ses trois filles
Un steamer au bout de la rue de l'Étuve
Le hasard est un habile metteur en scène
Au pied du calvaire, je pense
qu'il y a dans Van Dyck une grande lassitude morale
et que la race du gentilhomme flamand
s'est bien abâtardie
dont je porte encore en moi
la trace cavalière.

PAUL NEUHUYS

NO MAN'S LAND

Entre le rêve et la vie, dans ce *no man's land* où le hibou parle, où l'yponomeute hulule, j'habite un château de loques et de fumées. Une petite fille à la voix de grenouille y fabrique à longueur de journée, avec son étau et sa lime, un tourbillon d'étoiles. La lime est une queue de rat et l'étau le museau moisi d'une gargouille, mais inusable est le palet d'or noir que l'outil ronge dans un chuintement de vague inquiète. C'est moi que ce lèchement boueux ne cesse d'assaillir et c'est pour fuir ce bruit lécheur de pilotis que je grimpe à mon sommet. Car je suis moi-même le château que j'habite. Alors enfle comme une cloque sur votre cloaque, tours de guenilles, créneaux de suie, mon invocation à la Troisième Ténèbre :

« Nuit qui écartèle les astres et te tiens debout sur nos têtes, je requiers ton pouvoir contre ce jour fade qui agite à l'horizon ses lanternes de pauvres, ses lueurs de désastre ! Donne-moi l'œil hagard de l'homme-oiseau planant dans les hautes cryptes de l'enfance du monde ! Le secret de la fin des temps gît là, sous ces voûtes qu'on ne peut explorer qu'en songe ! Donne-moi la puissance de l'esprit retranché de ses attaches célestes... »

Ma voix ne va guère plus loin que le bout de mon nez et toujours l'interrompt l'irruption de la Toutebelle. Ne serait-elle pas, la Titetoutebelle (noceuse osseuse, bien peu de chair, mais entre les os iliaques la gueule édentée d'un squale rose), ne serait-elle pas l'incarnation pulvérulente de la Troisième Ténèbre ? En soulevant ses ailes de cendre, elle danse et je la regarde, fasciné par le balancement de son ventre. Seule la petite fille — deviendra-t-elle fleur ou chenille ? — m'arrache à cette hypnose quand, lâchant l'étau, elle

approche avec ses yeux de saphirine éclos dans la rosée. De si loin, de si loin, dites-moi qui m'appelle ainsi, quelle lueur blanche au dedans de moi disperse tant d'ombres accumulées. Est-ce la face bouffie et terne de l'éternité ?

LE CYGNE

Plusieurs choses auraient dû la trahir : sa marche ailée parfois, ses façons de s'ébrouer derrière le rideau laqué de la salle de bains, et surtout ce bruit qu'elle faisait en dormant, court grincement de girouette rouillée. Sa grand-mère, un peu sourde, qui couchait dans sa chambre d'enfant, lui disait autrefois : *Tu grinces des dents comme un mort...* C'était plutôt un raclement aigu du fond de la gorge, un craquètement ressemblant au cri des rainettes ou à l'appel étrange de certains grands palmipèdes. Oui, ce bruit involontaire dans le silence de la nuit aurait dû la trahir et m'avertir ; et aussi, quand j'y pense maintenant, la blancheur de son cou grêle et ce double creux sur les hanches qui effilait sa croupe en derrière d'oiseau. Cependant elle était femme, vraiment femme, par une sorte de tendresse farouche et à la fois capricieuse, mais qui ne m'aurait jamais laissé prévoir un tel abandon.

Ce fut à la fin d'une après-midi ensoleillée de septembre, il y a nombre d'années déjà. Nous nous attardions sur la route, après une journée entière de cette solitude à deux qu'elle aimait tant, à travers champs et bois. Toute parole, n'ayant plus de sens, s'éteignait sur nos lèvres et, durant ces silences de plus en plus longs, sa marche se ralentissait comme pour retarder notre retour. Soudain elle s'échappa, vive et gracieuse. Je crus qu'elle s'élançait vers l'étang que je voyais luire derrière un rideau de jeunes bouleaux, pour cueillir ces hautes tiges dont elle aimait emplir ses bras. Au bout d'un moment, étonné qu'elle ne revînt pas, je l'appelai, puis, sans hâte, me dirigeai vers l'endroit où je l'avais vu disparaître. Mon inquiétude bientôt allait se changer en angoisse, car le seul frémissement de la nature prête à s'endormir répondit à mes appels. Quand tout à

coup un bruit extraordinaire, comme un martèlement de palettes, se fit entendre à la surface de l'eau et, de l'épaisse poussière de roseaux blonds qui couvrait en partie l'étang, je vis s'élever et passer au-dessus de moi, si près que je sentis sur mon front le souffle de ses ailes, un grand cygne au long cou grêle. Je n'avais pas encore levé les bras en un ridicule adieu qu'il disparaissait vers le couchant.

L'AMATEUR D'OISEAUX

Ma passion pour les oiseaux me fit pousser la porte de cette maison. Un ami m'avait assuré que j'y rencontrerais quelques spécimens rares dont certainement l'acquisition me tenterait. Au retentissement du timbre, deux têtes féminines apparurent, juchées dans les hauteurs, et me dévisagèrent avec âpreté. Je volai vers elles. Leurs nez avaient forme de becs et leurs cheveux se dressaient en huppes. L'une disparut comme l'hirondelle dans le nid tandis que l'autre, nantie de bras et de jambes, me conduisait dans un salon aux meubles bas, probablement des meubles pour oiseaux.

Comme j'exposais le but de ma visite, cette introductrice me confia qu'il était d'usage de verser un acompte et j'avais à peine en mains mon portefeuille qu'elle en extirpait un billet avec une extraordinaire dextérité, ce qui me contraignit à remarquer ses doigts, non moins crochus que son nez. Tout d'ailleurs, en cette maison, excitait l'innocente manie du chaland, sans doute afin de la mieux satisfaire : oiseaux brodés sur les rideaux, gazouillis au travers des murs, air saturé d'un parfum d'ailes et de plumes. Nul objet qui n'évoquât par quelque côté l'aspect fulgurant ou gracieux des petits êtres aériens dont j'étais follement entiché. Sa gratification escamotée dans un repli de son vêtement, la dame s'esquiva pour revenir aussitôt, accompagnée de plusieurs jeunes femmes sommairement vêtues de satins et d'aigrettes rappelant vaguement la parure des volatiles. Étais-je venu assister à une mascarade ou voir des oiseaux vivants ?

A mon exclamation d'impatience les danseuses s'envolèrent, sauf une, qui sans ambages m'affirma qu'elle possédait l'oiseau rare. Elle me laissa entendre aussi, en termes non moins expressifs, qu'une certaine somme était nécessaire pour conjurer certain danger consécutif à l'apparition de cette merveille. Je la lui remis incontinent, fatigué des marchandages et cependant de plus en plus alléché par l'idée d'enrichir mon expérience ornithologique.

Mais, dès qu'elle eut empoché le fricot, la charmeuse d'oiseaux tira de sous sa jupe une sorte d'écrin guère plus gros qu'une tabatière. Puis elle me l'ouvrit sous le nez, le referma et me poussa hors de la chambre comme si ma présence lui était devenue brusquement intolérable. Les deux becs crochus du début réapparurent pour me reconduire avec des courbettes. L'une me demanda même, sans ironie, si j'étais satisfait.

— Foutez-moi la paix, salopes !...

On comprendra ma colère : la châssette, dont la vue rapide me laissait encore ahuri, ne contenait qu'un oiseau empaillé de l'espèce la plus commune et qui empestait l'antimite.

FEMME QUI NE VOULAIT PAS VIEILLIR

Il y avait une fois une femme qui ne voulait pas vieillir. A cinquante ans, l'extrême jeunesse de son allure surprenait. *L'âge, ce n'est rien...*, disait-elle à ses amies, *regardez : j'ai trente ans*. A soixante, ses charmes rénovés par les dernières découvertes de la chirurgie esthétique étaient encore grands. En admirant ses seins devant la glace : *Je suis toujours belle*, se murmurait-elle, *j'ai vingt ans*... Puis tout l'abandonna. Elle crut à une malchance passagère et brisa ses miroirs. Si bien qu'à soixante-dix ans elle gambadait par les rues en fredonnant : « J'ai dix ans. » Or cette femme qui ne voulait pas vieillir devint si vieille, si vieille, que la mort l'oublia. L'avez-vous rencontrée ? Elle a plus de quatre mille ans.

MARCEL BÉALU

SALVADOR DALI

Songeait-on à la « belle époque » ? L'auditoire ne le permettait guère. Flou, ricaneur, féroce, habitué des maîtres qui se répètent, préparent ou non leurs cours et donnent, sans rire, dans le mot d'esprit. La parole devient bouillie en ces lieux. Il faut tenir le coup, pendant une heure, admettre le spectacle, produit pour le micro, l'enregistrement, les flashs, plus que pour la « foule » ou l'auditoire. On repart ensuite, *tout* ayant été enregistré (la réaction des figurants devient clameur, claquerie des supporters) ; et cet accord avec le potache, maniaque des ricanements, du jugement à l'emporte-juron, n'est pas sans étonner. Sensible à cette masse qui ne retient que les *traits* de la joute ayant nom canular, Dali ne mâchait point ses mots, parfois. Il y eut un bel effet, « cul-de-poule » ; les lèvres se préparent à l'avance (montrent qu'elles se préparent), on ne sait si le mot sortira, alors que l'image paraît — un derrière de rhinocéros. Nous avions le soleil dans les yeux. D'où l'allusion au tournesol.

De la Dentellière aux cornes, puis aux choux, ce fut un bel assemblage, non de nénuphars ou de lotus : d'agaceries, sur le mode froid, moustaches en pointe. Dali ou son rhinocéros voudrait être Centaure, de la galaxie. Mais la vertu centaurique n'habite pas encore le maître des moustaches. Courbées, il est vrai. Elles ne peuvent devenir trident, triçûla, arme des dieux, selon l'esthétique indienne. On se contente de cette courbe, mal définie, sinon dans les instruments agricoles, et qui aurait pour nom : binette (taille réduite), ou encore binoir (du verbe biner : fouiller) ; antenne-binoir de l'espace hodologique.

Les moustaches-ustensiles, antennes, avaient le trac. Nul sourire, sous elles. Et ce produit rare : le cosmétique pour fourquefiles, bêtes à cornes, donc ; pour bicuspide et bivoiepoils, cornuets et *dents* ; le luisant aggloméré pour fourchure

bifide ornait les tors. Cet ornement gobillot et double dard — comment retrouver le nom ? — tremblait.

Mais peut-être faut-il en venir aux dits lopiens, et coup d'État, pour une assemblée potache, où quelques adultes semblaient avoir mauvaise conscience. L'on était partagé entre le besoin de dénoncer l'imposture, le parleur, tenant du papier au pupitre, tremblant du *bigotz* ou pale, des deux à la fois.

Que lamelle-t-il, dans ses saccades ? Au départ, le bilan vaut en terme de commerce : je suis (je vends). Le bilan de ces deux maisons de commerce, Espagne, Amérique (le Vatican refusa, même en mantille et cape), est, depuis longtemps, un état du *passif*.

La Sorbonne, nouveau parquet, attendait-elle le prophète ? On ne sait. Était-elle informée de ce compte particulier, qui, dans la surenchère, exigeait du photographe le grand éclat ? Complice ou non, sans doute estomaquée, bonne fille, elle autorisa ce *cadre*, tous les enregistrements. Il leur manque la parole, celle de l'auditoire, forme invisible du langage qui ne préoccupe une cour, dans son rituel emphatique, Rolls et choux-fleurs. Mais, place au maître ! sans oublier que le *bigoti*, hautain sous la fourche, impavide, répondait — ici l'usage du visage paraît étudié — à sa définition : espagnole, *bigote*. C'est une moustache (dans le dictionnaire de l'Académie — si flattée par Salvador — de 1696). *Bigotelle*, encore, l'assistance de la cour, candidate au port : on se sert, pour tenir la moustache relevée, d'une pièce de cuir rhinocérontique, ou encore pied-nickelé. L'homme de caractère moustachu orne ainsi sa nuit d'une pièce à tenir les caudines.

Tremblantes, dans la saccade (nul doute, quant à la texture et monture ; « ça tourne sous les doigts »), elles jouent le rôle d'un métronome à deux balanciers, dont la courbure est symbole logarithmique, sous le jeu de la diction qui répète les *capitales*.

— Aujourd'hui, les peintres modernes ne croient à peu près à rien. La peinture abstraite est limitée à une (?) école de New York. Paroxysme instinctif et science nucléaire. En France, un exemple, à cause de ses atavismes monarchiques. (Silence.)

La communication aux morphologues (qui ne sont pas dans la salle), la voici : à l'âge de neuf ans, à peu près nu dans la salle à manger ; appuyé sur le coude (on verra l'importance du détail), je dois simuler le soleil pour qu'une jeune servante puisse m'observer.

Les séquences du coude sur les croûtes de pain sur la table préparent la vision d'une Dentellière, « dans le bureau de notaire de mon père ».

Il y a cinq ans, *cadeau*, en corne de rhinocéros (de — dix ou onze ans à 1950, que se passe-t-il ? le maître en paranoïa ne le dit pas).

De ce fait, « toutes les émotions importantes entrent chez moi par le coude ».

Doit-on poursuivre, en dépit des houlas et claques ? — Copie (au Louvre) : *au lieu* de la Dentellière apparaissent des cornes de rhinocéros. « Il faut dire que je m'en doutais un peu. » (Rires.) La corne de rhinocéros néo-platonicienne aurait dû être évoquée dans l'amphithéâtre Liard, le lieu des thèses. Non cette fois — le thesaurus étant lancé comme une suite sans queue ni fin, sans arrière ni tête, en dehors du postérieur rhinocérontique, de la matrice-tournesol, et du cœur-fleur chambré dans l'arrière-Rolls, ou sur l'écran.

De la prophétie chou-fleur, un tournesol, on passa à la galaxie, bizarre hommage, et pourquoi non ; aux dits sans papier, le maître étant tourné vers l'écran, et ne répugnant à prendre la baguette, l'oiseau-lampe du boulanger de Vermeer. L'amphithéâtre, toutes formules dehors, ne croulait sous les lazzis.

Nous essayons de conter l'histoire d'un coup manqué, alors que les flashs restent sur l'épreuve, et le malaise : cette « peinture » a besoin d'anecdotes, comme l'autre. Ce n'est pas le moindre mal d'une imagerie tapageuse.

RENÉ DE SOLIER

TEXTES

LETTRES DE MAX JACOB AUX SALACROU

13 septembre 1923.
Clos-Marie, Roscoff (Finistère).

Cher Armand,

Tes lettres sont belles, doux Armand ! sans littérature ni prétentions et toutes pleines de la plus vraie poésie. Donne-toi le plus de relief possible et le maximum de clarté. Non pas au moment que tu écris, car ce que nous écrivons est un *résultat* de nos travaux et s'il est un *exercice*, cela *sent l'huile* comme on disait — mais avant et après. Le relief et la clarté qui sont les mérites classiques pas à dédaigner viennent du fond des fonds. Cela s'acquiert par le ventre. Une sensation longtemps savourée sort avec plus de relief et de clarté dans son expression. Ce qui est bien pensé trouve son mot et il n'y faut plus toucher. Sinon pour le repenser. Une rature est une grave question de cœur et non de plume. Toute la beauté de Mme de Sévigné est une affaire d'abdomen et je soutiens que le beau est là. Le beau de Rimbaud n'est pas ailleurs mais il y est trop : c'est du recuit et cela manque d'air. Donc « tout pour la tripe ». Le mot est de Rabelais et veut dire beaucoup. C'est aussi le sens de « qui fait l'ange fait la bête » de Pascal. Du moins je n'y en sais pas d'autre.

Voici le cliché et voici la photo : tu la retourneras, j'y ai mis un pauvre quatrain. Comme il est mauvais, j'en efface l'impression mauvaise par quelques vers :

COSMOGONIE

Colimaçon, le ciel en est la pointe
Tache à monter sur le chemin tournant
Là-haut ! le ciel par la route rejointe
la coque en bas : le cercueil de Satan !

Colimaçon, l'échelle de Jacob !
lente à gravir on tire à six chevaux
pour extirper entre têtes et ventres
les mots écrits sur nos intestinaux

Colimaçon se prend à la renverse
la pointe en bas c'est l'enfer odorant
Descendre est doux : pente luisante en graisse
l'enfer au bout où pètent les sarments

Colimaçon n'es-tu forme du monde
Très pur en haut, flamme et bitume en bas
L'âme ? spirale est-elle ? mieux que ronde...
loche en la terre, feu follet au trépas.

Au fait ! ça ne vaut peut-être rien non plus. Les photos ont l'air de photos des tableaux d'André [1]. J'aime ces photos qui sont vous et de vous. J'aime aussi cette belle réplique de théâtre : « Non, monsieur Josserand, je ne passerai pas sous vos fourches caudines ! » et « ça fait du bien de perdu » est une merveille que je raconterai. Je t'embrasse et j'embrasse toute la famille de Plestin.

1. Masson.

Tu me donnes une idée pour chasser les punaises dans les appartements de Paris : s'y promener avec tes chaussettes et mon peplum de flanelle. De ce coup la princesse m'a offert des babouches qui compléteront l'hécatombe.

Nous attendons un agent de change anglais qui ne sait pas le français. La princesse parle anglais. Chouette ! On s'occupera de lui et moi j'aurai des vacances dans ses vacances.

Cher Armand,

Eh bien ! j'aime autant « baptême à Roscoff » après le 25. Vraiment je ne travaille pas assez pour pouvoir me permettre un voyage. Et puis mon pauvre argent file et je n'en gagne pas. On me répète ici de ne pas dépenser tout en multipliant les occasions : « Vous devriez acheter des chaussettes *gaies* ! » Et j'achète des chaussettes gaies. Et puis il faut offrir des bonbons, des gâteaux. C'est affreux ! Sur ce la princesse déclare : « Faites des économies ! » Certainement ! Je veux connaître *Le Casseur d'assiettes*, mais il m'a tout l'air, quoi que tu dises, d'une étude de caractère. Oui, l'étude d'une atmosphère suffit si c'est bien ! Qu'on commence par le décor ou par les chaussures, ça n'a pas d'importance pourvu que ce soit bien et qu'il y ait un lyrisme général, je veux dire l'emportement d'un bout à l'autre. Y a-t-il un point culminant ? pour moi c'est essentiel ! la montée et la descente. Enfin ! le bibelot fait ! l'œuf de Racine. On verra ça ! On peut concevoir autrement, moi je suis pompier. L'essentiel est de réfléchir à l'esthétique et de vouloir ce qu'on veut. *Ce qu'on a voulu y est toujours !*

Pour le moment je crois qu'on vous a trouvé des chambres et j'irai m'occuper d'une pension pour vous. Je sais où. Excellent restaurant et pas cher.

Mon roman en est à sa moitié : la cent cinquantième page d'imprimé. Et il y a de nouveaux poèmes en prose si vous en faites cas. Tout ça me fait souffrir.

Je suis bien embêté parce que la princesse qui prétend ne voir personne attend du monde, lequel monde va me gêner horriblement. Ah ! si ça pouvait coïncider avec votre venue !

Je ne crois pas que les gloires donnent à boire, mais elles peuvent peut-être donner à manger. Creuser les sujets au fond avant de commencer et écrire d'un seul coup, ce serait l'idéal en théâtre comme en tous les arts... Hélas !...

Les photos m'ont fait un immense plaisir. J'ai confié le cliché de moi à un opérateur pour avoir une foule de photos. Les autres ont été examinés par les princes et les personnages trouvés beaux, charmants.

Je vous embrasse tous les cinq avec ce vieux cœur fécond en tendresse.

MAX

Michel [1], repose-toi souvent ! et creuse le reste du temps l'imprimé des intestins.

Armand, mon grand, je dois 3 fr. 50 à Mme Coquard. Paie-la, je te rendrai cela avec ton Apocalypse qui continue à m'enchanter — un chapitre par jour. Je te donnerai la clef de l'Apocalypse telle qu'il la donne. Je t'aime bien mon petit Armand et je n'aime que les futurs grands hommes.

Je fais la cour mentalement à Lucienne Salacrou.

J'avais écrit au Dr Soleil qu'il s'occupe d'Odette. Pas de réponse. Bonjour à la débitante et à la dame de compagnie.

1. Leiris.

5 novembre 1923.
Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret).

Mon cher ami,
(Approbation de tout ce qui accompagne ce mot de ta lettre.)

Charles X ? Mais Charles X ! il avait raison ! les journalistes sont canailles comme la vérité pour ceux qui vivent dans d'agréables mensonges, canailles comme le mensonge pour ceux qui vivent dans la vérité. J'ai connu en face des rapports de journaux, des tas de Charles X. Le journal c'est l'opinion publique et république même : tu vois le bonhomme qui est dans une émotion quelconque et qui se voit jugé froidement par les journaux menteurs, véridiques, intéressés, désintéressés, etc. Une dame de ma famille venait de perdre son mari, avoué très parisien qui lui gagnait beaucoup d'argent et qu'elle aimait. Un journaliste s'avisa de dire qu'Ernest Jacob (1896) s'était suicidé. L'affaire fit tant de bruit qu'on déterra le cousin à fins d'autopsie. Quelles canailles que ces journalistes disaient les voiles noirs de ma pauvre cousine Lucie. Elle s'appelait Lucie : c'était Charles X en personne !

Le monsieur qui accrochait les robes de sa femme à l'arbre manquait vraiment de tenue morale. Je ne voudrais pas le connaître, il devait être d'une vulgarité extérieure épouvantable, car les rides du cœur passent jusqu'à l'esprit et jusqu'aux vêtements. T'es-tu demandé jamais pourquoi la plupart des dandys sont grotesques ? C'est parce qu'ils essaient de copier l'extérieur des gens dont l'allure reflète l'âme pure. Il y a une certaine distinction propre à la vertu, on la trouve chez le brave paysan qui fut l'ami du château toute sa vie, on la trouve *parfois* aussi au château lui-même, mais si le château lui-même la simule, on rit du château. Il y avait jadis

à la tête du Lycée Fénelon une petite bossue devant laquelle tout Paris s'inclinait très bas, cette pauvrette s'appelait Mlle Salomon. Elle était renommée pour son allure ! Or qu'est-ce que la vertu ? C'est la maîtrise de ses passions, le respect du droit des autres, une bonté non fondante mais éclairée par l'usage de la raison, ne pas faire de victimes, ne scandaliser personne, la protection des faibles, la pratique des devoirs et du sacrifice continuel et minutieux. Tout cela se reflète bien vite dans les vêtements, les gestes et surtout dans nos talents.

Prêche-toi toi-même, me diras-tu ! Hélas ! je porte le poids d'une vie de hontes ! une vie qui m'a empêché de grandir d'au moins deux centimètres, car ma croissance s'est honteusement arrêtée avec des vices précoces, une vie qui a perdu mes cheveux et mes dents, qui a rougeoyé mon teint, épaissi mes épaules, voûté mes épaules, blanchi mes cheveux, vieilli avant l'âge. Aujourd'hui rien ne peut réparer l'irréparable : mais sans aller jusqu'à ce crime envers soi-même et envers les autres (car on peut être un scandale vivant) chaque pas vers le mal est en reflet sur le visage. Nous ressusciterons tels qu'en nous-mêmes au Jugement Dernier, dit l'Écriture, oh ! bien ! nous ressuscitons ainsi tous les jours et on lit sur un homme ce qu'il est au moral. Que sera-ce sur nos œuvres ? ! Pense à ce que peut être l'auteur de la *Garçonne* et à ce que pouvait être Mallarmé l'universitaire. Or il y a des actes pires que les vices !

Mais je m'aperçois que je prêche ! Je suis encore sous l'impression de la visite de Jean, Jean [1] métamorphosé par la bombe et que je n'aurais pas reconnu si je n'avais eu des yeux. M. le Curé lui-même s'est aperçu de la transfiguration. Or veillons sur nous-mêmes, notre âme est un témoin secret et le travail du démon est sûr et ne s'inquiète pas de l'opinion publique. C'est Jean qui me rend moraliste, hélas !

1. Dubuffet.

Je te demande pardon de cette lettre ridicule à toi, homme marié, uni si gentiment à la plus belle et à la meilleure des jeunes femmes, couple si exquis, si délicieusement paisible et suffisamment éclatant pour être charmant, qu'on aime, estime, adore, qu'on embrassera quand on les verra comme on fait ici avec infiniment de respect pour Mme Armand Salacrou et infiniment de tendresse pour mon cher Armand.

MAX

Je crois ma santé un peu meilleure, mais je n'y crois pas trop.

J'embrasse les Masson, les Beaudin, Michel, Georges Léonardi et Jean Dubuffet le pauvre malheureux qui deviendrait vite un homme affreux. Plus on était haut, plus la chute est profonde. L'orgueil le sauvera mais il faut piquer son orgueil.

Après tout, je ne regrette pas ma lettre de morale *car personne à Paris ne dit ces choses-là*, ma lettre est donc originale, c'est ce qu'il faut surtout !

28 novembre 1923.
Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret).

Bon ami,

J'écris à Level ou plutôt c'est plus sûr à son employé : je leur ai déjà parlé maintes fois de Léonardi. Il me semble que c'est ma seule *ressource*. Il pourrait y avoir là une ressource régulière pour lui. Je ne vois rien d'autre, car il n'est pas quelqu'un pour les plus importants.

Bon ami, merci de penser à moi pour le bien, c'est un compliment que tu me fais. Pauvre Léonardi ! hélas ! Dieu ne tarde pas à punir les mauvaises actions. Les

gens honnêtes seuls réussissent. Nouvelle preuve ! J'écris à notre infortuné ami. Je pense qu'il est inutile de lui envoyer de l'argent. D'ailleurs je suis très pauvre moi-même. Si je te disais que Gallimard m'envoie cinq cents francs par mois et que ce serait tout, si je n'avais pas la peinture ! que Dieu me la conserve !

J'espère réussir du côté Level pour Léonardi.

Tout à l'heure je me chantais une petite chanson charmante :

Voici venir la foire
avec tous ses veaux gras
On dit que m'sieur Grégoire
C'est lui qu'on achètera
Lolika, loliquette
Lolika, fouchtra,

On dit qu'un vilain
a mis sa patte ici
Mathurin on le nomme
Mathurin de Quercy
Lolika, loliquette
Lolika, fouchtra.

Mais il faut la musique !

Cher Armand, tu n'as pas été fâché de la lettre de Limbour ?

Ta pièce est charmante, mais injouable, totalement injouable, et puis vraiment un peu hamlétique [1]. Tu en feras mille autres. Prends une situation humaine et fais croiser les sentiments avec les retentissements que chaque personnage en ressent.

D'ailleurs je ne connais rien au théâtre si je connais même quelque chose à rien. Je t'assure d'ailleurs que

1. *Le Casseur d'assiettes.*

M. Feydeau lui-même ne te dirait rien de plus. Si tu crois que cela s'apprend, étudie des œuvres des maîtres : Scribe, Labiche, etc. Mieux selon moi, étudier des types et puis faire rivaliser des sentiments. Rien n'est dit et on arrive à son heure.

J'attends un Italien qui vient vivre à Saint-Benoît pour que je lui apprenne à faire des vers, des romans, etc. Le pauvre ! je ne sais pas y faire moi-même, qu'apprendrai-je aux autres ?

Ta pièce en toute franchise avec toutes ses qualités de poésie, d'humour, de pensée est un essai de jeune homme. Fais-en d'autres, tu as bien le temps et ne mets pas trop d'espoir dans tes vingt ans. Attends d'en avoir vingt-cinq.

Je t'aime bien et j'aime aussi Lucienne.

Le vieux parrain,

MAX JACOB

En somme, s'il allait voir Paul Rosenberg, qu'il tâche d'avoir l'appui de Picasso qui le connaît ou bien qu'il y aille sans appui. Moi, Paul Rosenberg n'est pas de mes amis.

Tout est dit avec Paul Guillaume. Nous sommes usés jusqu'à la corde chez cet homme, c'est moi qui l'y avais fait entrer déjà. C'est fini !

11 février 1924.
50, rue de Douai, Paris (IXe).

Mon cher ami,

Je trouve assez comique cette réunion d'experts qui vont relever les finances de l'Allemagne. Il va falloir dresser le budget de l'empire ; c'est-à-dire fixer les sommes à verser aux créanciers du Reich. Peut-on être

à la fois juge et parti ou partie ? Mais ça va plus loin. Les concurrents commerciaux de l'Allemagne vont relever le commerce de leur concurrent ? Le fer de Lorraine et le charbon de la Ruhr ! Et c'est l'Angleterre qui va juger ? Je ne crois pas à l'héroïsme financier et toi ? Il est vrai que les socialistes sont au pouvoir en Angleterre et que M. Mac Donald rêve d'une paix mondiale, mais nous avons vu à l'œuvre les Millerand et les Briand. Nous savons ce qu'il reste de l'idéal des candidats quand ils sont au pouvoir et du rêve à la réalité il y a un pas et prêt ! Le pas ici c'est le chômage, la grève des chemins de fer, le conflit avec l'Afghanistan, les goûts d'indépendance dé l'Égypte où Zagloug Pacha est victorieux, et les enquêtes anglaises en Rhénanie.

En attendant les réparations on meurt de faim en Allemagne et l'univers nous accuse de faire mourir des enfants de cette maladie. Est-ce nous ou cette Allemagne Samson qui a détruit ses finances pour ne pas nous payer ? Cette Allemagne personnifiée par Hugo Stinnes, lequel, après avoir ruiné les petits rentiers et les ouvriers, abolit la journée de huit heures et se montre avec les capitalistes. Cette accusation de faire mourir de faim les enfants allemands montre seulement que tout le monde est contre nous, parce que nous avons la plus belle armée du monde, des alliances avec les petits États de l'Europe et la Ruhr. On ne peut pourtant pas nous refuser le droit de nous fortifier contre nos ennemis.

Moi je me demande ce qui prend aux Américains « d'accepter cet arbitrage dans la commission des experts ». Personnellement j'y vois un acte de cet impérialisme qui les a pris depuis quelques années et dont la mainmise sur l'Amérique du Sud est un exemple. S'ils veulent aider à la stabilisation de l'Europe, c'est pour un but que je ne connais pas ; car ils ne sont pas si bêtes qu'était le pathétique Wilson. Mais quand on est impérialiste, quelle joie de considérer que l'avenir du plus grand

pays du monde est aux mains du président Coolidge.

Quant à déplorer que la Ruhr nous ait fait perdre l'amitié de l'Angleterre, ça non ! Depuis quand un monsieur qui fait sa fortune s'embarrasse-t-il des ennuis que cela cause au voisin ? Ils nous accusent d'être la cause de leurs chômages ? Et de leur ruine industrielle ? Tiens ! est-ce qu'ils se gênent pour nous ruiner à l'occasion ? Quant à l'Amérique elle a plus d'une épine au talon... Mais je t'ai assez ennuyé avec ma chronique politique. A la vérité je n'ai rien d'autre à te dire : j'ai ici toujours Nino [1], j'ai eu Pierre Morhange, personnage insupportable, et ce gros bébé clown sucré délicieux, rusé qu'est le peintre Pruna. Depuis leur départ il est arrivé un nouveau membre de la famille Brent, un marin, maître coq, très personnage de Cézanne, très beau garçon laid, enfoncé dans la matière mais intelligent avec un parler amoureux tendre. Encore un caractère à étudier : j'en crève !

J'ai lu le livre de Morand ! curieux cas. Autrefois il y avait le module de la médaille Racine, il fallait faire rentrer tout là dedans ou se taire. La *N. R. F.* est le débris de cet état de choses. Aujourd'hui, le module c'est Parisianisme, c'est-à-dire mélange d'esprit, d'obscénités voilées et de décor à la mode. Le problème à résoudre pour Morand c'était de faire entrer dans ce module des opérations de banque, tout en restant « exotique ». Il s'en est bien tiré. Il n'est pas plus chef-d'œuvre qu'Abel Hermant, lequel collabore à la *Vie Parisienne*. Tout cela est bien loin de ce qui est le beau et le bien à mon sens.

J'embrasse les doigts de Mme Armand Salacrou avec mon nez de tabac à priser et tes joues maigres.

MAX

Parle-moi de tes rapports de *toute* la rue Blomet avec Beaudin.

1. Frank.

Le 26 mai 1924.
Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret).

Mon cher Armand,

Je t'envoie cette réponse à ta brillante lettre. Six auteurs à la recherche d'un personnage ou plutôt ce court poème sans phrase.

L'ARBRE DANS LA COUR DES SALACROU

Doux, salé par le péché rouge
ébranché, coupé en deux par le remords
limité par le mur et la poutre
avec mon bois s'allumerait le sacrifice !
C'est moi qui suis l'arbre fou
pareil à des chiens qui se battent :
Que chacun m'enfonce un clou
je ne chante que si je grelotte
voici mes jambes et ma face voilée !
je meugle une fois par jour
quand le soleil éclaire la cour
Mon chant est le mugissement d'un bœuf
Je suis le vieil arbre dans le faubourg neuf.

D'autre part, je suis persuadé que tu feras affaire de cœur avec Jouhandeau : l'amour attire l'amour. Je suis bien jaloux du cœur de Jouhandeau mais j'ai renoncé au monde.

MAX t'aime

Imp. CRÉTÉ, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 5123 - Dépôt légal : 1er trim. 1956.
Imprimé en France — Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE
NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

LA POUPÉE

I

AUX ANTURIOS

Pour son plaisir amer Mirt s'amusait à chantonner un résumé de l'histoire du monde : « Vers l'Atlantique, en dévalant la cordillère, à cinquante kilomètres de la capitale, le domaine des Anturios affirme la puissance, la richesse, la civilisation de Guillermo Lloira Moren, champion industriel et financier toutes catégories. Massive et gracieuse pyramide tronquée avec arcades et terrasses, la demeure baigne dans un déluge organisé de plantes et de fleurs, cent mille pieds d'essence diverse, où dominent les orchidées, les œillets à plume, les anturios eux-mêmes et les rosiers de San Joaquin, que des jardiniers en livrée verte et bleue entretiennent avec le soin le plus savant. Guillermo a une femme, dont il est fou, Marion, bien en chair, teinte, l'œil bleu, venue à lui à travers deux mariages homologués. A Marion l'un de ces mariages donna une fille, Cynthia, Cynthia Ferrystone, qui vit à Paris et que Mirt n'a jamais vue. L'autre mariage lui laissa, moralement, le titre de baronne, contracté, en Angleterre, au flanc d'un mari baron.

« Guillermo a lui-même une fille, Marta, dite Mirt,

issue d'une première union. Elle a, disons, vingt ans. Ses cheveux surprennent d'être blonds, vu ses yeux bleus. Or ils sont blonds.

« Est-ce tout ? Ce serait trop beau ! Il faut encore compter, au nombre des familiers des Anturios et, aussi, du palais résidentiel que les Moren possèdent en ville, avenue du Quinze-Septembre, le colonel Octavio Prado Roth, ministre de la Guerre et chef réel du gouvernement. »

Ce qui déplaît à Mirt, ce n'est pas tant que le colonel couche avec la baronne. Ils se valent et ça les regarde. C'est que son père, qu'elle aime et qu'elle admire, ne s'en aperçoive pas. Le bellâtre et la mondaine, pourtant, ne se cachent guère. Elle, Mirt, elle connaît leurs habitudes par le menu. Plusieurs fois, sans le vouloir, ensuite en le voulant, elle les a lorgnés, tant aux Anturios qu'avenue du Quinze-Septembre, en train de faire l'amour, l'homme chocolat très clair, la femme jambon cuit.

Sur le colonel, Mirt a, d'ailleurs, des renseignements personnels.

Leur souvenir précis la révolte, non sans la préoccuper d'une picotante nostalgie.

Aux Anturios, dans la serre, des végétaux vert sombre masquent, de leurs feuilles, de leurs flammes et de leurs palmes, les murs transparents. C'est la forêt primitive, illimitée. Une pluie invisible enchante. On devient feuille. On devient flamme. On devient palme. A hauteur de sein les anturios étalent leurs larges corolles mauves, lourdes omelettes un peu convulsées, lisérées de carmin sur les bords, avec, au centre, le long pistil jaune foncé, tantôt rigide, tantôt recourbé, à l'épiderme granuleux. Un jour, Mirt, un bouquin à la main, Pirandello, en italien, était venue dans la serre.

Le colonel, immobile, était dans la serre. Elle ne l'avait pas vu.

Il attendait Marion — quel nom !

Mirt, d'un coup, eut, devant elle, les dents du colonel, qui riait d'un rire nasal. Elle esquissa un cri. Lui, déjà, il s'était mis à reproduire, au moyen de son propre organisme, avec une prodigieuse fidélité, en renchérissant, le pistil des anturios. Elle s'enfuit, montrée au doigt par cette nudité crue.

Dans la brusque fente révélatrice du pantalon de cette ordure de colonel elle avait encaissé, elle en était mortifiée ! la réplique de ses propres regards avides et furtifs sur ce couple de cochons. L'exhibition, du tac au tac, équilibrait l'indiscrétion. La voyeuse entrait dans le champ.

Aujourd'hui, dimanche, la baronne est seule aux Anturios. Guillermo est reparti la veille, après avoir, comme à l'ordinaire, couvert sa femme de bons procédés. La baronne s'est foulé une cheville. C'est, du moins, ce qu'elle prétend. Mirt opte pour le rhumatisme. De toute façon cette assommante personne ne rentrera que lundi avenue du Quinze-Septembre.

Mirt, ce matin, a fait semblant de partir, elle aussi. Elle a pris la Plymouth crème. A peine hors du domaine elle a laissé la voiture, invisible de la maison, au premier tournant de la route qui, là, vers la hauteur, commence à s'encaisser. Elle a longé le talus gazonné, le fossé d'eau courante. Elle est rentrée, à la corne du parc, vers le couchant, par les caféiers expérimentaux.

La baronne attend quelqu'un. Pas le colonel. Quelqu'un.

Qui ?

Palmas.

Le licencié Démocrite Palmas, l'un des professeurs de Mirt, un homme de la plus grande valeur.

Mirt n'est pas le moins du monde éprise de Palmas. Mais elle s'agace, elle s'enrage, jusqu'à se gratter, de la convoitise conquérante de Marion. Le colonel et la baronne, parfait ! Mais Guillermo, mais Palmas, comment est-il même possible que cette pouffiasse les connaisse, qu'elle leur parle !

La baronne a téléphoné à Palmas. De toute sa voix, comme d'habitude. Ainsi Mirt a su.

Palmas ! Quand elle pense à lui, elle rit d'attendrissement.

« La formule que vous avez devant les yeux, Mesdemoiselles, cette formule ramasse dans son équilibre toutes les phases de la matière... de la matière... Notez, Mesdemoiselles, vous n'avez pas à vous en servir tous les jours... Le fameux problème élémentaire des deux robinets, vous savez, les deux robinets... Il n'est pas écorné, le problème... Les deux robinets robinettent toujours. Je veux dire, ce n'est pas une formule qui... Le

raisonnement mathématique, jusqu'à présent, masquait le vide sous une apparence de continuité logique... La science n'est rien, elle n'est rien tant qu'elle n'a pas trouvé le joint d'une communauté transgénitale des agrégats personnels. Mais il va de soi que son but le plus proche, le plus urgent et le plus passionnant demeure la réfraction cellulaire. »

La réfraction cellulaire... Sa manie... Sa forteresse... Probablement la meilleure carte de la république. Les connaisseurs, en effet, jugeaient grandiose cette théorie. Ils n'étaient pas loin de voir, en Démocrite Palmas, un nouvel Einstein, capable de résoudre les énigmes laissées en suspens par le père de la relativité, au premier rang desquelles la déconcertante aptitude des feuilles de thé à se rire de toutes les passoires et le pli qu'ont les chiens de tourner trois fois sur eux-mêmes avant de se coucher.

Aux Anturios, les vastes bâtiments modernes englobent les vestiges d'une masure rustique. La chambre de Marion s'accote à une partie de cette masure, une sorte de galerie étroite, à jamais imprégnée d'une odeur douceâtre, une odeur faisandée de temple ou de marécage. Un soir, Mirt, toujours attirée par le corps de logis primitif, rôdait dans cette galerie. Elle découvrit un point vif de lumière. La chambre de la baronne était trouée, oh ! à peine, juste une maille défaite entre deux briques, sans doute au fond de la niche que Marion a fait ménager dans la pleine épaisseur de la paroi de sa chambre, pour y dresser une statuette. Mirt, aujourd'hui, se dispose à se régaler de ce qu'elle déteste.

Le trou d'affût, par malheur, est assez bas, de telle sorte qu'elle ne peut en user que les jambes étendues l'une sur l'autre, le buste crispé sur un coude.

En cette posture désagréable elle absorbe, comme par un viseur d'appareil photographique, la tonalité générale bleu sombre de la pièce, où se détache l'hallucinante blancheur des dents du colonel sur une photo.

Avec ce sourire rectangulaire en hauteur, précis comme un clips, que Mirt appelle le sourire boutique, la baronne se tortille, s'alanguit et se déploie dans un fauteuil cyclamen dont une couverture faite de plusieurs peaux de jaguars, disques noirs sur fond jaune clair, drape le dossier. Elle est en corsaire et chemisier, les cheveux défaits, les pieds nus sur un coffret de nacre.

Teodora lui masse la cheville.

Teodora est d'origine chibcha. En sarrau bleu et vert elle porte sur la tête un ridicule diadème de toile amidonnée.

La baronne téléphone. L'appareil, d'ivoire, truffé d'or, est couché, dans la fourrure, à côté de sa tête. Sa main gauche, passant sous ses cheveux peints, caresse l'appareil de la pulpe des doigts.

Elle parle de biais. Elle parle au colonel, dans un brouhaha de rires, sanglots et roucoulements.

« Carnavalesque ! C'est une foulure. Une toute petite foulure. Bien sûr, je l'attends ! Mais c'est vous qui me l'avez... Tu sais bien que je n'aime que toi. Quand ? Je t'en supplie. Dis-moi quand. C'est trop long. Vous me déchirez. Mon enrageur ! Aïe ! Tu me fais mal. Non, je parle à Teodora.

— C'est le mal, dit la servante. Il dit son nom quand il part.

— Tavio ! Tavio ! Tu es là ? Tavio ! » Elle se tourne sur l'autre flanc. « Il est parti.

— Quand c'est donc que Madame elle finira la folie. De plus en plus Madame elle aurait mieux fait d'être ma fille. »

Mirt, à part : « Elle l'est. De qui pourrait-elle sortir, sinon d'une vache comme toi ! »

« ... Si Madame elle était ma fille, je la renfermerais à triple tour, je l'empêcherais de cavalcader. »

La baronne se mit sur son séant. Sans rime ni raison elle ébaucha des exercices assouplisseurs. Ses mains, allongées, touchèrent ses orteils.

« Je me demande comment tu pourrais davantage me tourmenter. Écoute-moi. Je voulais rester ici sans voir personne, personne de la famille, de la maison. Le père, la fille, j'en attrape le choléra, de leurs trombines. Pas même toi. Pas même moi, si c'était possible. Je te l'avais dit, pourtant, je te l'avais répété. Les jardiniers suffisent pour me protéger. Là-dessus, tu te ramènes par le car.

— C'est pour le bonheur de Madame.

— Tu n'as donc pas envie d'avoir un jour à toi, tout grand, à toi, pour toi. C'est ton droit.

— Ce grand jour, j'en ferais quoi ?

— Tu compterais les bolivars que tu mets de côté.

— Je n'arrête pas de les compter. Qu'est-ce qu'on a pour se distraire, nous, les pauvres gens ? L'argent. Nous y pensons tout le temps.

— Tu m'emmielles. Reprends le car. J'ai quatre chauffeurs et ma bonne prend le car. Adorable ! »

Mirt, à elle-même : « Les chauffeurs, ils sont à papa. Kleptomane ! »

Teodora insiste : « Mais qu'est-ce que je gratterais, Madame, toute seule, veuve de ma patronne, orpheline de ma fille ? Mes bras et mes yeux pour vous voir, pour vous toucher, sans que vous soyez là ! Douleur ! Douleur, mais justice ! Si tu veux que je me repose, donne-moi deux cents bolivars. Autrement je ne me reposerai pas. Ma caboche travaillera.

— Deux cents bolivars ? Tu rêves.

— Je suis de ces vieilles femmes qu'elles rêvent en parlant.

— Tu les auras. Prends-les dans la commode et puis fous-moi le camp. »

Ses billets dans la main, Teodora tombe en arrêt devant la photo du colonel, toutes dents dehors, plantée sur un guéridon de marbre. A travers la masse fagotée de la femme de chambre, qui, pour le moment, le dissimule, ce sale type persiste à vibrer de hennissante masculinité jusque dans la racine des cheveux de Mirt.

« Il frise, dit Teodora. Signe de pluie. L'étoile Jupiter, d'ailleurs, elle a fait du sang cette nuit. L'homme qui viendra, trois paroles qu'il dira, douze larmes tu verseras. »

A toute volée, le téléphone, un téléphone d'ivoire, truffé d'or, quel goût ! frappe les larges fesses de Teodora. La baronne hurle : « Vampire ! Abrutie ! Indigène ! Chapeau melon ! » Teodora sort.

La baronne se met debout, fait quelques pas. Elle tourne la tête vers la fenêtre. Elle dit : « Les oiseaux ! » Pour une fois l'accent est sympathique. Mirt hausse les épaules. La baronne ajoute : « Excrément ! Je boite ! » Elle allume une cigarette, une infecte Cougno, la marque en vogue dans les salons de coiffure. *Savourez votre Cougno sans aucune préoccupation médicale, scientifique ou philosophique*, répétait la célèbre réclame des cigarettes Cougno. « Avec toi, ma vieille, ricanait Mirt, elles peuvent être tranquilles. »

La baronne se touche la peau sous les yeux. Puis elle lèche, à grandes langues, le dos de sa main droite.

Trois coups de klaxon résonnent, nets comme du morse. Elle se hâte vers la fenêtre, criant, riant, appelant : « Professeur ! Cher professeur ! Montez ! Venez ! Je suis là ! Je vous attends ! Cristian, montrez le chemin au professeur ! »

Quelle voix perçante ! A croire que le mur de la chambre fût percé par cette voix !

Mirt a de la peine, beaucoup. L'illustre maître, ici, dans cette tanière de rombière teinte, pourquoi ?

Elle ne le voit pas tout de suite quand il pénètre dans la chambre. Le viseur est trop étroit. Elle sent, elle entend le gros vacarme de salamalecs embrasseurs dont la baronne accueille le grand homme. « Cristian n'a pas conduit trop vite ? Vous devez me détester de vous avoir arraché à vos travaux. Baste ! Un peu moins d'altitude fait toujours du bien. » La plaine, en effet, s'amorce à partir d'ici. Mais, flagorneuse, Marion parle peut-être au figuré.

Elle lui parle, en tout cas, comme à un enfant. Mirt, à présent, l'examine à loisir. Palmas est, comme d'habitude, maigre, fragile, les cheveux en désordre, avec, par le visage, ce poil incompréhensible, trop long si l'on convient que Palmas ne porte pas la barbe, trop court s'il est censé la porter. L'homme est en tissu clair, de bonne qualité, mais chiffonné, plaqué, tordu. Il a toujours l'air en état de bourrasque ou de noyade.

D'autorité, Marion l'a mis, près d'elle, dans le fauteuil qu'elle n'a pas quitté, contre sa cuisse ferme et pantalonnée, dans un espace dérisoire que, rongé de timidité, le malheureux rétrécit encore. On ne saurait être plus mal installé. Les fesses au bord, il a, derrière lui, la tête de Marion. Pour lui parler en face il se déboîte et se dévisse. Son profil finit par tourner le dos à ses propres pieds inquiets. Il reçoit en écharpe dans la figure d'épaisses bouffées de Cougno. Elle l'envahit, l'asphyxie.

« Vous êtes bien ? Vous êtes confortable ? Cher professeur, la plus ignorante, la plus ignorante mais la plus sincère, la plus ignorante de vos admiratrices se déclare confuse... j'en suis rouge... touchez ! touchez donc !... confuse de vous recevoir dans cet ermitage, dans ce carmel. C'est modeste, vous voyez. Des antiquités que,

pour la plupart, j'ai dû moi-même commander chez Campbell, le décorateur. Mais si, vous ne connaissez que lui ! Des matériaux sans façon. J'adore la cuisine simple. Du marbre. De l'or. Pas de contreplaqué. Pas d'entortillement. Le snobisme et moi ! Mais parlons de vous ! »

Elle eut l'air de lancer une proclamation. « Le licencié Démocrite Palmas est le plus grand de nos savants, le plus grand et le plus petit, je veux dire le plus réservé, le plus modeste... Comme moi... Comme moi dans mes goûts, je le disais à la seconde... Quelle coïncidence ! Mais il faut que je vous gronde. J'en ai le droit. Toutes les revues où vous écrivez, je les achète, comptant. *Le Machinisme frigorifique. Electronica. La Statistique internationale. Chimie et Modulation.* Quand je me couche je les dispose sur mon lit. Dans ces conditions, comment acceptez-vous de moisir ? Mais où ai-je la tête ? Que voulez-vous prendre ? Whisky ?

— Je suis un libéral, Madame.

— Au moins, débarrassez-vous ! J'ai balayé tout le monde. Flanquez ça n'importe où. »

De quoi veut-elle qu'il se débarrasse ? Il a toujours l'air, c'est vrai, d'avoir un paquet. Quand il arrive, pour son cours, à la Fac, devant sa table, il cherche, c'est visible, sur cette table, une place, comme s'il avait à se délester, sans délai, d'on ne sait quoi d'encombrant et de lourd.

« Je suis très bien, Madame. Je vous en prie.

— Vous n'avez rien contre la musique, j'espère ! J'étais en train de m'envoyer un disque de la Pipecarama. Cette fille, on dirait la terre. On dirait le ciel. Elle les a, les quatre octaves, dans le gosier. Vous savez, c'est une Huitota.

— Moi-même, par ma mère, j'ai pas mal de sang huitoto. Les Huitotos sont plus anciens et plus nobles que les Chibchas.

— J'y suis allée, avec mon mari, dans les derniers coins où l'on trouve encore des restants de tribu à l'état pur. Nous avons des tas de photos. Guillermo adore coller, comme tous les impuissants.

— Porque ! grogne Mirt.

— Là, tenez... Cet album... Merci. Les huttes. La pêche. Les barques. Le sorcier.

— J'ai lu pas mal de récits. Le sorcier, comme vous

dites, parvient à transférer dans un morceau de pierre ou même dans un cadavre l'énergie dont il est chargé.

— Parfaitement. Nous avons assisté. Le sorcier se touche les tempes. Remarquez, c'est toujours la même histoire, on se demande s'il ne s'agit pas d'une mise en scène. Les explorateurs se changent en touristes, les sauvages deviennent des comédiens. Maintenant, je dois dire, il y a deux ans, dans la forêt, on ne se bousculait pas. De toute façon, quand le sorcier opère, il faut qu'une femme chante. C'est aussi nécessaire que l'électricité pour les microsillons.

— L'énergie universelle tourne et ruisselle sur elle-même, non sans accuser la plus grande diversité dans sa consistance et dans l'allure de son débit. Diversité ne veut pas dire différence. Les sorciers, comme les savants, convertissent l'identique dans l'identique. La magie est une vieille science. La science est une jeune magie.

— Ce n'est pas moi qui vous contredirai. Le sorcier met ce diadème. Devinez ce qu'il nous a coûté ! Devinez !

— Quelques paquets de cigarettes, je présume.

— Quel prophète ! »

Palmas examine l'objet : « Quatre plumes de ouiracourou fixées sur de la peau de moucara. Les quatre clartés du tonnerre. Les quatre longueurs du retour.

— Joli. C'est de vous ?

— C'est de la mythologie précortézienne. L'esprit du sorcier se loge dans le morceau de pierre, dans le cadavre. Le cadavre vit.

— Aïe ! Ma jambe. Elle me reprend. Qu'en pensez-vous ? C'est là. Prêtez-moi votre cuisse. »

La baronne posa sa jambe sur la cuisse de Palmas. Il dit : « Mais je ne suis pas médecin.

— Vous êtes un peu sorcier. Pétrissez. De bas en haut. Tout en tournant.

— Je suis surpris que vous souffriez.

— A vrai dire, c'est intermittent. Je me demande même si ce n'est pas mythologique. La pensée que vous alliez venir. Un si grand homme ! Moi, ici, unique avec lui ! Quelque tendon a claqué.

— Je suis surpris que d'autres que moi puissent souffrir, et les femmes sont les autres par excellence. Je suis surpris, Madame, qu'elles puissent souffrir et, tout

autant, qu'elles puissent, c'est délicat, le contraire de souffrir.

— Professeur... Mon cher professeur... Mon ami... Ce genre de problèmes, vraiment ! Mais vous avez quatorze ans !

— Les femmes m'exaspèrent de ce que je ne les pénètre pas.

— Vous êtes célibataire ?

— Célibataire ? Qu'est-ce qui vous fait dire ça ? Les femmes me sont aussi fermées que des souris, mais pas davantage, ou que des pierres, si ça vous choque moins. Ce que le sorcier réalise ou croit réaliser, la possession d'une conscience organique ou minérale qui n'est pas la sienne, telle est, je le confesse, la marotte de votre dévoué serviteur. Mais j'y arriverai. J'y arriverai !

— En attendant, vous moisissez. Dans l'enseignement, vous moisissez. Oh ! bien sûr ! Vous faites des conférences, pour les perruches, pour les perruques. Qui mieux que moi le saurait ? Je suis votre abonnée, mon cher. Cette année, je les ai toutes suivies, l'eczéma de la houille, l'élasticité du fer. Qu'attend le gouvernement, bon sang de peste ! qu'est-ce qu'il attend pour vous donner les laboratoires, les sténotypistes, les hélicoptères, les millions, le nécessaire. J'ai les deux pieds sur terre, moi. Les deux pieds, les deux mains ! Je vais vous poser une question. Que pensez-vous du colonel ? »

Mirt n'est pas sûre d'entendre clairement la réponse. Du trou elle enlève l'œil, elle met l'oreille.

« Le colonel, je l'encliquette. Oui, Madame, voilà ce que j'en fais, du colonel. »

« *Compliments à ta maman* », chantonne Mirt. Un ironique refrain argentin. Les étudiants disposaient de tout un stock de chansons à la mode en Amérique latine, qui leur permettaient de formuler la morale des situations.

« Oh ! Dans votre bouche...

— La Constitution... Vous savez ce qu'il veut lui faire, à la Constitution ? Non ! Je ne peux vous le dire. Vous êtes une femme.

— C'est faux. Je vous le jure.

— Vous n'en êtes pas une ?

— La Constitution, Octave ne lui veut que du bien.

Il ne désire pas l'humilier, mais l'accomplir. Mais, lui, ce qui le distingue des politiciens, c'est qu'il n'est pas un homme de paroles.

— C'est un papillon avec un sabre de cavalerie. C'est un don Diègue.

— Les Français disent un don Juan.

— Pauvres Français !

— Si vous le connaissiez ! Il est si jeune ! Si net ! Il y a du lieutenant dans ce colonel ! C'est un lieutenant qui serait colonel. Mais vos paroles prouvent que vous ne le connaissez pas.

— Les vôtres prouvent, Madame, que vous ne me connaissez pas. Du reste, j'ai Démocrite pour prénom.

— Je sais...

— Qu'*i* fût *a*...

— Plaît-il ?

— A la place de l'*i*, collez un *a*, Démocrite devient « démocrate ». D'ailleurs la science est de gauche. Relisez Oppenheimer et Massignon. Auparavant, voulez-vous que nous en arrivions à l'objet de la présente entrevue ? Vous désiriez assister à une expérience de réfraction cellulaire concrète. Vous voyez là, cet appareil. Il se compose, quant à l'essentiel, d'un tube cylindrique... »

Palmas s'était levé. Il se dirigeait vers la porte, échappant au regard de Mirt. Sans doute avait-il, là, quelque colis.

« ... poids total, disait la voix de Palmas, trois mille cinquante-neuf, sous-entendu grammes. Le champ électrostatique condensateur dépend de cette modeste magnétobobine. En matière nucléaire, nous en sommes, je ne vous l'apprends pas, à la phase simplificatrice, fatale et classique dans toutes les applications de la science. »

La tête posée sur le dossier du fauteuil la baronne tenait dans sa main, par la cheville nue, un de ses pieds. Elle plaidait : « Ils l'empoisonnent, le colonel. Ils ne savent plus qu'inventer. Tous les prétextes sont bons, les impôts, les salaires, le bifteck, les bouchers. Discuter, protester, réclamer, c'est à la portée du dernier chien, du premier venu. Vous n'aimez pas le colonel. Pourtant... Écoutez. Le moucoura rampe dans les paramos. Le ouiracourou frappe sa note métallique. Elle est tout de même charmante, cette idée... elle est de lui, vous savez...

cette idée de désigner du nom de jardin public l'ensemble du territoire national en dehors de la capitale. Plus d'un million de kilomètres carrés de prairie et de forêts tout autour, au delà de la cordillère, jusqu'à la mer. »

Palmas rentrait en scène dans le regard de Mirt. Il avait, sans doute, déballé l'appareil. Ses mains froissaient du papier glacé.

« Où est la prise ?

— Plaît-il ?

— Je vous demande où est la prise.

— Là. Sous la statue. »

Mirt eut peur.

Vers elle Palmas avançait. Il pétrissait son papier glacé qui pépiait.

Machinalement, avec le génie de beaucoup de vieux garçons en matière de désordre, génie assorti, en l'occurrence, d'une prédilection mathématicienne pour les surfaces nettes, il venait droit vers la niche de la statue, derrière quoi, derrière la cloison, invisible, à la fois accroupie et allongée dans une étrange odeur, Mirt guettait.

De tout près, comme sous un microscope géant, elle absorba le maigre visage frotté de barbe, la régate tenue par un élastique noir. Elle en apercevait deux centimètres sous les pointes flottantes du col de toile blanche. Au bout du bras de Palmas la boule de papier s'amenait dans un ralenti si décidé que Mirt ferma les yeux. Quand elle les rouvrit, le trou était bouché !

Elle éprouvait une gêne, une honte, comme si Palmas avait connu sa présence et qu'il eût agi à dessein. En silence elle se mit debout. Elle avait un peu mal au cœur. Debout, immobile, elle restait là, dans la pénombre. Une espionne. Une prisonnière.

La voix de Palmas lui parvenait, plus diffuse mais plus profonde : « La bobine moud le courant. Moud. Du verbe moudre. Elle le triture. Elle le raffine. Un pinceau de molécules pulvérisées débouche à l'orée de l'anode. Par les sentiers de l'éther l'ébranlement moléculaire atteint les surfaces du solide que nous envisageons de reproduire dans un second exemplaire, absolument identique. Absolument ! Tout se passe comme avec un vulgaire iconoscope, sous réserve que mon récepteur fonctionne au radiocobalt. Ce second exemplaire surgit, à mon gré, sur tel ou tel point de l'espace, selon l'angle

de la visée. C'est ainsi qu'à Hiroshima il aurait fallu prévoir l'espace pour loger la ville.

— La ville ? Quelle ville ?

— Hiroshima. Dans le cas, bien entendu, où l'on eût résolu, non pas de détruire Hiroshima, les salauds ! mais d'en faire une autre, la même.

— Fantastique ! » Quatre accents toniques suraigus, à la queue leu leu.

« Fantastique ? Non pas. Non pas. Je suis parti du radar, issu lui-même du tennis, lequel fut engendré par le miroir. Tac ! Tac ! J'envoie. Je reçois. En un mot, je rime.

— La science a sa poésie.

— La poésie, par contre, n'a jamais trouvé sa science.

— Dites-moi. Vous allez peut-être me mettre au piquet. Pas ce soir, en tout cas, je ne suis pas sûre de ma jambe... »

Mirt, tout doucement, s'allonge, de nouveau, sur le carrelage.

Elle sent que la baronne élève lentement sa jambe, la replie, la redresse de nouveau. « Je ne suis qu'une gamine, vous savez ! Votre machin, il serait capable de reproduire un canon ?

— Un canon ? Pourquoi non ? Mais pourquoi un canon ?

— Un canon qui tirerait des coups de canon, il va sans dire !

— Rien ne s'y oppose. Rien. Le second exemplaire pourrait à son tour être dédoublé.

— Donc, les dédoublements se poursuivant, la république, au bout du compte, serait couverte de canons ?

— Théoriquement, oui. Mais il faudrait disposer de plusieurs centrales électriques. Permettez-moi de vous interroger. A quelles fins, tous ces canons ?

— J'ai dit canon comme j'aurais dit... comme j'aurais dit bombardier.

— L'une des raisons qui, jusqu'ici, me retinrent de mettre mes lumières à la disposition du gouvernement, c'est la crainte.

— La crainte ?

— Les savants sont de tout petits garçons. Les savants ne savent rien de la place assignée à leurs travaux dans la perspective chronologique. J'ai peur que mes travaux

travaillent pour la guerre, la guerre civile puisque, en général, nous ne pratiquons que celle-là. Votre colonel, je vous ai dit ce qu'il a dans la caboche, en ce qui concerne la Constitution.

— Maître ! Les oiseaux ! Vous les entendez ? Les chérubins de la patrie ! Les oiseaux sont plus tolérants que vous. Nul ouiracourou ne s'aviserait de contester au colonel le droit de suivre sa ligne de vie.

— Toutes les opinions sont libres, sauf celles qui nuisent à la liberté.

— Il ne s'agit pas d'opinions. Il s'agit de foudre et d'écume. Je n'ai pas quatre octaves dans le gosier. Je n'en ai qu'un, et dans le cœur. »

Au carrelage Mirt se vautre, la jambe droite allongée d'un seul trait, l'autre pliée. L'idée la traverse, une idée idiote, que, dans le thé, ce matin, Teodora lui a fait prendre de cet opium sauvage qui assoupit les nerfs tout en développant jusqu'au délire les impressions réelles.

« L'armée, poursuit Marion, que voulez-vous, c'est sa vie. Octave n'était alors que chasseur dans un restaurant. Tout seul, la nuit, dans sa soupente, il s'instruisait à la lueur d'un clairon. »

Mirt ricane. A voix basse, elle prononce : « Il devait l'astiquer beaucoup. »

« Dans l'embouchure il plantait la bougie. Et c'est à un homme de cette trempe que vous refuseriez le concours de votre cerveau ! Quelques bombardiers pour donner une leçon à des malappris. La démocratie ne s'en portera que mieux.

— Je suis venu ici afin d'effectuer une expérience déterminée.

— Vos bombardiers, s'ils marchent, les États-Unis vous les paieront les yeux de la tête. Je suis là pour ça. Je veux dire qu'ils sont là pour ça. Sur mes rapports avec le colonel, on jase. Leur objet réel est, qui sait ? de dissimuler des échanges précis d'idées, de commandes... Cherchez donc à me comprendre un peu !

— On a tort de penser que les découvertes nouvelles doivent, sitôt hors de l'œuf, tomber dans les mains des hommes d'affaires. Laissez-les respirer, que diable !

— Professeur, écoutez-moi. Si vous avez un grain de sagesse...

— Si vous avez un grain de beauté...
— Plaît-il ?
— Si vous avez un grain de beauté...
— Mais j'en ai un, sur la hanche gauche...
— Il sera sur la sienne, n'en doutez pas !
— Sur la sienne ?
— Sur la hanche gauche de la personne que je vais construire à votre image. Ne bougez pas. Je vous prends. Le temps de cadrer...
— Je vous interdis d'essayer sur moi. N'oubliez pas que vous êtes fonctionnaire.
— Restez tranquille. Je braque.
— Je ne suis pas une molécule.
— Je jute. Attention ! »

« Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? » Si seulement Mirt pouvait déplacer ce tampon de papier ! Avec prudence, de l'index, par la mince ouverture, elle pousse. Le papier résiste. Soudain, un cri, si long et si pointu qu'il éveille des aboiements dans d'insondables lointains. La baronne a crié.

Sur son propre cri la baronne enchaîne : « D'où sort cette femme ? dans cette tenue ! Devant moi ? Qui est-ce ? Mais qui est-ce ?
— Vous.
— Moi ?
— Votre réplique achevée. Venez l'admirer de plus près.
— Dieu ! Je me mange les mains de vous avoir reçu. Non ! pas sur moi ! Pas sur moi ! Si ses cheveux touchaient mes cheveux, tout prendrait feu. D'abord, pourquoi est-elle nue ? Vous vous figurez le scandale, le désastre...
— La teinture de vos vêtements a dû les cuirasser par exothermie allotropique contre la décharge moléculaire. Mais vos boucles d'oreilles sont venues, telles que.
— Si elle se mettait à courir, avec ma tête. Avec ma tête, avec mes jambes...
— Vous plaisantez ! C'est une poupée.
— C'est une chance !
— Elle est belle. Elle est très belle.
— Professeur ! Professeur ! Vous me faites peur. Qu'est-ce que vous avez derrière le crâne ?
— Comme dans le mort le sorcier, je vais me planter, je vais m'enfoncer dans ce simulacre de vous. L'esprit qui m'anime habitera cette statue.

— Et vous ? Que deviendrez-vous ?

— Ma carcasse charnelle s'écroulera, plus inerte à son tour qu'une poignée de sable. »

Crayon, stylo, Mirt sous la main n'a rien d'effilé, de pointu. Rien qui lui permette de dégager le trou d'affût encombré de papier. Cherchons. Ses mains avec lenteur se plaquent à son corps, parcourent les suaves surfaces, longent le tournant des cuisses, tirent les doigts. Elle a des souliers plats, comme toujours. Elle songe à ces longs talons aiguille dont les femmes du peuple se servent parfois pour frapper. Sans ressort elle s'abandonne, prostrée. Les sortilèges évoqués de l'autre côté du mur se combinent au manque d'air de ce réduit bourré d'une odeur fétide et sucrée, pour ne rien dire des effets de quelque possible manigance chibcha de Teodora.

« Je téléphone au colonel.

— Il vous prendra pour une folle. Avant que quelqu'un soit là, d'ailleurs, tout sera dit. Nous sommes tous les deux, ma chère, tous les deux. Et puis vous brûlez autant que moi. Vous boudez, mais vous brûlez. Les deux branches de la puissance humaine, ce qu'on appelle la science et ce qu'on nomme la magie, les deux branches vont se rejoindre. Je mets le diadème. Je m'agenouille devant la poupée. De mes pouces je touche mes tempes. Maintenant, qu'elle chante ! »

A travers l'ivresse olfactive où elle flottait, Mirt eut le sentiment que la Pipecarama, la célèbre chanteuse d'origine huitota, venait d'entrer chez Marion, le torse nu, ses épais cheveux noirs pendus autour de sa face plate. La Pipecarama chantait :

Les hommes sont sur leurs talons,
les yeux dansent des couteaux noirs,
le grand plongeur vient du soleil
pour s'enfoncer dans notre monde,
le grand plongeur a les pieds longs,
les hommes sont sur leurs talons,
les plumes de l'oiseau,
l'arête du poisson
donnent la force d'être fort,
la vie entre dans la mort,
l'esprit tourne dans la pierre,
le plongeur touche le bord.

Mirt était à l'instant de rire, de rire de la diabolique propriété de l'opium sauvage, si opium sauvage il y avait, qui superposait, à une conversation sans doute normale, assortie de quelque disque à la mode, cet extravagant bavardage. En même temps elle sentait qu'elle s'envolait dans les roseaux.

Ce réduit, fermé de portes, n'était pas aéré, sauf par ce trou minuscule, du reste, pour l'instant, obturé de papier. Mirt n'avait pas la force de se lever, d'ouvrir. Elle respirait une moisissure confinée. Sa tête pesait en arrière. Des gouttes de sueur, comme des mouches, couvraient son visage, la chatouillaient.

Palmas hurlait : « Ça marche ! Ça roule ! Le flambeau cesse de tâtonner dans la nuit. L'erreur succombe. La distance périt. Je colle à ce que je sonde. Je suis dans une femme, épiderme, organisme. Je suis donc mammifère, enfin, pour de bon ! Les mamelles, je me figurais que ça pesait. Mais non. Pas du tout. Des montgolfières. Je me sens léger, léger.

— Tout le mérite m'en revient, professeur ! Je suis le modèle, ne l'oubliez pas.

— Faut-il mettre un soutien-gorge ? Pardon pour ce gros mot.

— J'en mets un, pour la forme. Attention ! Ne chavirez pas tout ! Là, oui, dans le tiroir... Ces hommes !

— Mais comment ça se machine ? Je ne vois pas.

— Bouclez devant et puis faites tourner.

— Il n'y a qu'elles pour inventer des tours pareils ! Si vous me donniez un coup de main...

— Horreur ! N'approchez pas ! Ne venez pas !

— Et cette espèce de brassard avec des queues gaufrées qui pendent ? C'est en caoutchouc. La femme a partie liée avec le caoutchouc. C'est lui, le serpent.

— C'est pour les bas.

— J'y suis ! Des jarretières !

— Telles !

— Quoi ?

— Des jarretelles. Pas jarretières, jarretelles !

— Dites, pour marcher, pour s'asseoir, c'est épatant, d'être femme ! Rien qui gêne, pas ça ! Au-dessous de la taille on baigne dans le vide. Mais il faut que j'adapte ma voix. Ce n'est qu'une question de chronaxie...

Attendez ! La... La la la... Ça vient. Ma chère, trouvez-vous que je gazouille bien ? »

Il faut à tout prix se lever, partir. Ah ! si sa tête n'était pas si lourde ! A Mirt, de très loin, parvient la voix de la poupée...

« J'ai besoin d'une robe.

— ... dans l'armoire...

— ... je suis tombée sur cette bleue.

— Mon alpaga marine de chez Nina Ricci !

— Vous vous habillez à Rome, baronne ?

— Vous êtes fou ! Folle, pardon. Tout ce qui est robe vient de Paris, comme tout ce qui est noble. Mais ne vous emballez pas. Les robes des grands couturiers, une femme qui a de la classe ne sort jamais avec. Nous les commandons pour faire marcher le commerce, c'est un geste élégant. Nous les achetons pour les acheter. Nos vraies robes, nous les faisons faire par une couturière à la journée. Nous les mettons cinq ou six ans. La mode, au fond, ne change jamais.

— Je ne suis pas certain de l'enfiler dans le bon sens. Oh ! qu'ai-je dit ! « Certain », adjectif masculin. Il faudra que je me conforme à mon nouveau sexe, sous l'angle, entendons-nous ! de la pure grammaire.

— Où voulez-vous en venir ?

— Je désire... Je désire me rendre compte. Certains docteurs se font inoculer. Des ingénieurs tâtent de la fusée. Moi, scaphandrier, je m'immerge dans la femme. Je la compulse par la massive intimité. Je colle... C'est cette robe... Je colle à ce que je sonde. L'erreur succombe car la distance périt.

— Mon sac, maintenant ! Voulez-vous bien ne pas y toucher ! Ça ne se fait pas. Le sac d'une femme, c'est sacré. C'est comme chez vous la cravate... Je veux dire chez les messieurs...

— Ce fermoir... Encore une chinoiserie !

— Avant de vous poudrer, secouez la houppette. Sinon vous en aurez partout. »

Tout se brouille. Tout s'épaissit.

Par un artifice scientifique, l'éminent, l'austère professeur Palmas a dédoublé le corps de Marion et, avec son âme, avec son intelligence, il s'est incarné dans ce deuxième corps. Tel est le thème burlesque à quoi Mirt

s'accroche pour ne pas s'évanouir. Mais, ce thème, quelle est sa réalité, sinon d'un rêve ?

Une porte s'est ouverte. De l'air frais coule sur Mirt.

Trébuchante, courbatue, elle gravit des marches d'une hauteur insensée.

Elle débouche, enfin, dans la partie neuve, sur une terrasse dallée de rose. Dans les jointures verdissent des végétaux sauvages choisis par l'architecte, le célèbre Paqueta. Immobile sous son melon noir, vêtue pour sortir mais prête à passer son dimanche sur cette terrasse, Teodora la salue. Est-ce que c'est elle qui est venue ouvrir et la délivrer ?

Mirt retrouva la Plymouth et, tout de suite, elle attaqua les rampes vers la capitale.

Les pavots transportés en fraude de la montagne à la côte sont entreposés dans des relais où ils achèvent de sécher. Avant que, dans toute sa pompe décorative, la villa eût été, il n'y a pas si longtemps, construite par Paqueta, le bâtiment primitif, noyau de tout l'édifice, hanté par la sournoise Mirt, servait aux contrebandiers. Elle se souvient, maintenant, que son père le lui avait dit.

Elle fut heureuse que surgisse la capitale et ses grands racle-ciel carrés.

II

A L'HOTEL DES AUTOBUS

« Mirt ! Je croyais que vous ne viendriez pas !

— Voyons, Pascual ! J'avais promis que je viendrais. Je suis venue. »

Pascual demeurait immobile. Presque, il avait l'air de l'empêcher d'aller plus loin. Le mieux, ce serait, tout de suite, de repartir. Comme il se taisait toujours, elle dit : « Je sors de la Fac.

— Mais entrez donc ! Ne restons pas là. »

Enfin !

« Ça ne coûte pas plus cher. »

Drôle de galant !

Ils firent deux pas dans la chambre. Il referma la porte, lentement.

En se rendant au cours, ce matin, elle se demandait si Palmas serait là. Et s'il était resté dans la poupée ? « Moi, scaphandrier, je m'immerge dans la femme. Je la compulse par la massive intimité. » Quelle sottise ! Il était à son poste, ainsi que Gervasio son appariteur, colosse ganté de blanc.

Elle n'avait pas envie de se tourmenter pour ce qui avait pu se passer la veille, aux Anturios, entre la baronne et Palmas. Mais elle ne pouvait s'empêcher de parler de lui. D'autant plus que Pascual ne soufflait mot et qu'en outre, par sa gaucherie, il évoquait le professeur. « Cette Corina, quel numéro ! Avec Pervinca, c'est une autre fille, elles font Palmas et Gervasio ! Hyperphénoménal ! « Gervasio, mon cher Gervasio, je ne comprends pas les femmes. Les femmes ! Le dernier carré de l'imperméable, l'extrême triangle du mystère biologique ! — Forcément, monsieur le licencié, vous vivez trop dans les sinus. Les femmes, voyez-vous, c'est de la volaille, tantôt poulette, tantôt palombe. Le principal, c'est de lui donner, aux femmes, la franche dînette à son bec. Les coups de patin dans le trottinant, quelquefois, ça fortifie le distributeur. » Un astre, Pervinca ! Elle pourrait paraître au *Gallito*. Pour finir : « La science, Gervasio, la science n'a rien fait tant qu'elle n'a pas trouvé le joint d'une communauté sensible transgénitale des agrégats personnels. » Ça, c'est vraiment de lui. Il sort ça dans toutes les occasions. »

Engourdi, décidément, ce Pascual.

Inentamable. Pétrifié. Il n'avait pas l'air d'avoir suivi.

Il demeurait debout sur le carrelage de la chambre, qui prolongeait le carrelage du palier. Tous deux se tenaient à deux pas du linoléom déchiré qui, dans la pièce, signifiait, semblait-il, l'espace vraiment intime et privé. Mirt, carrément, alla se planter sur le lino : « Ainsi, Pascual, c'est ici ?

— C'est ici. »

Le papier de tenture, aux teintes passées, rabâchait un de ces motifs géométriques, style opticien, qui se déboîtent et se remboîtent selon l'impact du regard. Par plus d'une déchirure, çà et là, se ramenait le papier précédent, saumon délavé, historié de motifs cham-

pêtres et galants, robes à paniers, moutons, marquis.

Pansement oblique, un bout de journal, avec de gros caractères, bouchait une vieille plaie de la cloison. Elle lut, à voix haute : *Quinze mineurs succombent à l'asphyxie, à Coyaca, dans une veine eff...* L'asphyxie ! Elle se revit, aux Anturios, dans le séchoir aux pavots. A ce restant de titre adhérait un lambeau d'image grisâtre, en bélino, la foule chibcha sur le carreau de la mine, des femmes en chapeau melon, mornes, agglomérées, que la déchirure du papier coupait aux genoux.

« Papa aussi, dit-elle, est dans les mines. »

Pascual se taisait. Elle posa son doigt sur le titre. « Effondrée, compléta-t-elle. Probablement.

— Probablement. »

Elle toqua du doigt. Le mur sonna mou. « Du carton, mon cher, votre caverne. Qui c'est, de l'autre côté ?

— De l'autre côté ? Personne. Un débarras, probablement.

— Probablement. »

Imperméable à l'ironie, il restait debout, devant elle. On aurait dit un duel hypnotiseur, sans un geste. Elle baissa les yeux. Sous le bord du lino il y avait un mégot de cigarette, sans aucun doute une de ces sales Cougno. Elle enfonça ce souvenir dans son livre vert personnel. Ainsi nommait-elle un repli mental secret.

Pascual, tout de même, réagit. De ses poches il enleva ses mains. D'un coup de pied, par les deux doigts de vide sous la porte, il expulsa le mégot.

La pièce regorgeait d'une odeur de tabac, cadavérique, accumulée, salée, qui s'en prenait à vos paupières. « Vous fumez tant que ça, Pascual ?

— Moi ? Jamais. Je ne fume jamais. »

Du regard elle le flaira, comme si cette incontestable odeur provenait de cette structure de collégien adulte ensommeillé, organes, membres, linge, sueur.

Par-dessus ses pantalons de flanelle il avait une chemise-veste à fleurs, flottante, cocasse mode masculine tropicale pour femme enceinte, et, dessous, un chandail grisâtre. Mal fournis de poils, ses avant-bras sortaient des manches courtes, nus et confus de l'être. Après le coup de pied au mégot, il avait rependu ses mains à ses poches.

Mirt n'y tenait plus. Tout de suite, il fallait s'en aller

tout de suite, s'en aller de cette odeur, de cette vulgarité, s'en aller de cet hôtel imbuvable, situé à sa place idéale, entre le cimetière et l'usine à gaz.

Dans l'escalier, les mégots défilaient, un sur chaque marche. En bas, dans l'entrée près d'un sommier posé debout contre le mur, ventre en avant, le patron était assis, débraillé. Quand elle était passée, il lui avait souri de toute sa brute gueule panachée de sangs variés. Pour s'en aller, elle devrait repasser par les mégots, par le patron. Avec un plaisir fou elle se serait envolée par la fenêtre, vers l'avenue du Quinze-Septembre, l'immense hôtel particulier, son appartement étincelant, cristal, piscine, oiseaux. Mais la chambre de Pascual, ici, était au troisième. Et, sans avion, Mirt ne savait pas voler.

Avec sa couverture de laine bien tirée, bleu pâle, galonnée de crème, le lit était à part. Extraterritorial, surajouté, le lit ne touchait au reste que le moins possible, par les cubes de bois de ses quatre pieds posés sur ces massifs objets en verre, qu'on appelle des dômes de silence. L'un manquait, remplacé par un livre.

Juste au-dessus du lit, contre la cloison, le Panthéon national, photographié, réconfortant, officiel, s'encadrait d'une baguette jaunâtre cannelée. Dans le bruit clair des trois anneaux de son bracelet, pim, pam, poum, Mirt, d'un coup, fut sur le lit, au beau milieu, la jambe droite repliée sous la gauche tendue d'un seul trait.

Pascual, stupide, voûté, fléchi, la lèvre longue, la regardait.

Sur ce lit, pas d'oreiller. Tant mieux. Le buste de Mirt portait sur les coudes. Sa face reculait dans sa nuque raidie. Une mèche lui traversait le front. Elle déchargeait ses yeux noirs sur Pascual. Un rien de strabisme nouait en pointe précise leurs éclairs de velours sous la chemise-veste de Pascual.

D'une détente, elle s'allongea, couchée à plat.

Son bras droit replié, elle avait sa tête sur sa propre main.

Elle ne regardait plus Pascual que par une aisselle nue. Ses yeux apercevaient, à l'aplomb, nuage blanc suspendu dans un rien de vertige migraineux, le Panthéon encadré, que la perspective comprimait.

« Comme ça, Pascual, c'est tout ce que vous racontez ?

— Je suis un étudiant. Il y a des étudiants dorés. Moi, je n'ai pas le quart d'un rond. Vous, vous êtes

les mines, la banque, le café, les bananes, la morue.

— La république ne produit pas de morue.

— C'est une chance. Vous seriez la morue. Vous avez toute la ficelle que vous voulez. Des kilomètres de ficelle, du rio Grande jusqu'au cap du Four.

— La ficelle, c'est mon père. Et puis, mon cher, ça casse, la ficelle.

— Parlons-en ! Votre père a le colonel. Ce qu'il a dû cracher !

— Je vous ferai remarquer que le colonel a contre lui les deux moitiés de la population.

— Il s'appuie sur la troisième. C'est un malin. »

De nouveau, elle se haussa, le dos contre la cloison.

Il s'était écarté jusqu'à la fenêtre. Il regardait dehors.

Elle, du lit elle apercevait ce que lui-même voyait en bas, la tête de ligne des autobus Cimetière-Citaire, la baraque verte polygonale, les poteaux électriques, les réclames, les employés en bleu ciel, des femmes avec des ballots, l'une sous un melon noir, le mur du cimetière, le poudroiement de sel des tombes, certaines en forme de fauteuil, plus loin la périphérie, les masures des Chibchas couvertes de fer-blanc, la déclivité du paysage vers les terres chaudes, tachetée de forêts vaporeuses de cola, de quinquina, de palmiers, et, sur la droite, la nette découpure des petites montagnes de Coyaca, mauves, trois bêtes allongées s'échelonnant de profil.

Pascual reprit : « Les tièdes. Les indifférents. Les abstinents. Les comme moi. Ceux qui ne sont pour personne et qui, par conséquent, sont pour lui.

— Vous parlez de quoi ?

— Je vous explique la troisième moitié. »

Il se tenait les épaules perpendiculaires à la largeur du lit, comme au tennis devant le filet. Avec empressement elle exploita ce que cette posture évoquait, qui la justifiait, elle, Mirt, d'être ici : « Je n'avais jamais vu quelqu'un comme vous, jamais. Les balles vous arrivent. Vous les appelez. Vous les charmez. Vous, je ne sais pas comment vous faites, vous servez des balles de mitrailleuse, pim, pam, poum !

— C'est une question de raquette, avant tout.

— On peut la voir ? »

Il se précipita vers la moitié du buffet de cuisine. en bois blanc, qui servait d'armoire. Il en tira sa raquette,

Sa raquette à la main, il redevenait, sur-le-champ, l'athlète aux bras cordés d'acier qui rameutait, quand, il jouait, toute la Citaire, les filles au premier rang, médecine, grammaire, philosophie, pharmacie.

Elle était là, comme les autres. Le fond de ses mains brasillait. Ses adversaires les plus forts, par exemple Goth, un Américain de l'autre Amérique, celle du dessus, Pascual les faisait trimer comme des lapins, les châtaignant de coups poussés frappés qu'il dardait sans remuer, les pieds cloués.

Le soir, avant de dormir, elle ressuscitait ces passes splendides, la tête pleine du tissage fulgurant d'une flèche ronde qui va, vient, repart, magnétisée.

Elle avait voulu qu'ils sortent ensemble. A l'*Himalaya*, ils avaient bu du lait à la grenadine, une mode qui prenait. Elle souhaita connaître où il vivait. Elle était servie !

Elle aurait dû s'en douter. Il n'était pas vraiment de la Cité. Il y venait en invité. Il était à l'École supérieure de Commerce, des mots qui jurent entre eux.

« Une raquette doit être équilibrée. Regardez celle-ci. Regardez. Quatre cent quatre-vingt-treize grammes, pesés chez le pharmacien. Je la pose à plat sur le tranchant de l'index, à trente centimètres de l'extrémité du manche. Elle ne bouge pas. Vous comprenez, l'essentiel, c'est de la sentir sans la sentir. Trop lourde en tête, elle vous emporte, elle s'enroule, en avant la grandiloquence ! Trop légère, vous vous crispez. Le poignet durcit à se briser. Il y a des joueurs de tennis, je ne brode pas, ils ramassent des épicondylites, parfaitement ! avec une raquette qui n'a pas assez de tête.

— Des épicondylites ? Vous me faites peur. Ce n'est pas contagieux ?

— Ou, alors, ils ne se sont pas méfiés du manche. Une seconde. »

Il posa la raquette près d'elle, sur la couverture, dans le brouillard de la laine. Mirt versa sur un flanc, changea ses jambes. Cette laine lui donnait chaud, rien qu'à la regarder, rien qu'à l'imaginer. Ce qu'elle aurait été mieux sur le drap ! Il revint de l'armoire avec une étoffe imbibée de benzine. La salubre odeur industrielle et sportive de la benzine épaula la photographie du Panthéon national contre l'odeur de mégots froids, liée, dans la tête de Mirt, à l'idée que des couples de

rencontre venaient dans cette chambre quand le locataire n'était pas là. Le patron avait une bouche à ça.

« Du cuir de veau. C'est indispensable, pour la prise. » Il montrait le cuir qui gainait le manche. « Essayez-la ! »

Avec exactitude la main droite de la jeune fille épousa le prisme rectangulaire du manche de la raquette, doux et dur, cuir sur bois.

Il prenait un air malicieux, qui lui allait mal : « Ça ne vous dit rien ?

— Non. Je ne vois pas.

— Pourtant, c'est, au millimètre, la section du guidon des marteaux pneumatiques dont on se sert dans les mines, chez votre papa. »

La raquette à la main, elle le regarda, dans la transparence carrelée des cordes. Puis, levant son bras nu, elle mima un service, sec. Elle s'expédiait, symboliquement, dans le palais familial, avenue du Quinze-Septembre.

Pascual sauta sur sa raquette. Au moyen de l'étoffe imbibée de benzine il lustrait le cuir de veau à petits coups.

« Mon petit Pascual, maintenant que nous avons fait toutes ces folies... »

Elle allait se lever. Pascual lui mit la main sur la bouche. Cette main empestait la benzine. Mirt voulut se dégager. Il murmurait : « Je vous en prie, ne parlez pas. »

L'atmosphère, d'un coup, éclatait. Vacarme de pas, cris, timbres de voix diverses, meubles qu'on traîne, frôlements inconnus. L'odeur du tabac s'épaississait. Du monde était entré à côté, dans le prétendu débarras. Des gens qui fumaient. Par tous les pores de la cloison l'odeur passait.

Mirt était desséchée de colère. Dès que Pascual eut retiré sa main, elle dit : « Je me suis trompée. » Déjà ses jambes bougeaient. Ses pieds s'envolaient.

Il la plaqua contre la couverture. Comme il l'avait attaquée trop bas, il remontait, rampant sur elle. Il lui masquait les lèvres, de nouveau, sous ses mains pleines de benzine. Il lui enfonçait une cuisse entre les cuisses, dans sa grande jupe brique. Il la bloquait : « Je vous en prie, Mademoiselle, soufflait-il, ne faites pas de bruit, par pitié, par charité, pour votre père, pour vous.

— Vous êtes fou. Vous...

— Silence, malheureuse ! »

De tout son long, de plus belle, il se fit lourd.

Elle essayait de se délivrer. Elle forçait, des fesses, des lombes, des vertèbres. Son mince abdomen plat soulevait Pascual aplati sur elle. Pascual montait et descendait au gré du bandeau musculaire tendu, détendu, retendu.

Cette force imprévue la surprenait. Des lois jouaient, non coutumières. Large et dure, la poitrine de Pascual aurait dû lui faire exploser les seins. Or ce tamponnement immobile, en se prolongeant, provoquait en elle une indolence sans mémoire. « Anoxémie insidieuse, décréta-t-elle, pour son livre vert, par compression du thorax. Une vacherie de la nature. Asphyxiées en douceur, les femmes se laissent ensemencer. » Rage ou quoi, sur la cuisse de l'homme elle ferma les siennes. Mais, à vrai dire, à se toucher, il n'y avait que leurs vêtements.

Lui, tout d'un coup, il se mit à souffler aussi fort que s'il se vidait par les trous de nez.

« Qu'est-ce qui vous prend ? Vous me faites du vent sur la figure. »

Elle avait parlé bas. Soudain, il descendit d'elle, sans, toutefois, quitter le lit. Étendu, parallèle, il murmurait, en guise d'excuse : « La température... »

Derrière la cloison le raffût se poursuivait.

Un peu de fumée commençait à traverser. Sur fond banal de cigarettes se détachait, elle en aurait mis sa main au feu, le poivre particulier des cigares Gobernador. Ils plaisaient à son père. Souvent, quand elle était plus jeune, les boîtes des Gobernador avaient fini chez elle, avec leur belle étiquette pleine de personnages antiques sous un grand oiseau démesuré.

Dans le tonnant bouhaha des voix l'on distingua : « Le colonel escamote la démocratie. Les porcs de la politique ils sucent le peuple comme les cochons sa mère. Du temps que les fils du pape ils jouent au tennis, le dernier autobus pour Fontibon il fout le camp à six heures, et les travailleurs qui clôturent à six heures, c'est la majorité, il faut qu'ils se ramènent à pied. On pourrait le mettre à la demie, le dernier autobus pour Fontibon. Ce serait trop limpide. Ce qu'ils veulent, le colonel et toute sa bande, c'est que le peuple il crève dans la mort. Encornés ! »

La tête de Mirt touchait la cloison. Sa chevelure blonde palpait et becquetait cette surface qui limitait un invisible bloc d'hommes en train de parler.

Petit à petit Mirt débrouillait les voix, les isolait, les suivait, les jugeait.

« Messieurs, la présente réunion... »

La voix qu'elle préférait. Une voix à fumer des cigarettes Exquises et non de ces sales Cougno, une voix écarlate et sombre, à la frontière du violet. Pour son livre vert, elle la décréta de corail.

« Messieurs, disait cette voix si sympathique, la présente réunion est la dernière avant le bal. Je ne vous ai convoqués qu'afin de mettre au point quelques détails précis, matériels. Pourtant, s'il y en a qui veulent, ce n'est pas défendu de s'expliquer. Je vois l'oncle Bonete qui fait signe. Je lui passe la parole.

— Compagnons, dans la viande, je suis quelqu'un, et je pèse mes expressions... »

Huileuse, comme éraillée en permanence par un poil de chien, la voix de cet oncle Bonete avait néanmoins partie liée avec le fumet fastueux des Gobernador.

« ... Eh bien ! plus elle monte, la viande, plus elle baisse. Nous transpirons la graisse à produire de la viande pour la nation, pour l'humanité. Pendant ce temps, qu'est-ce qu'il cloue, le gouvernement ? Il institue la décimale sur le bœuf ! Le gouvernement nous impose trente-sept contre quarante-deux l'été dernier. Vous appelez ça le progrès ? Le progrès, mes amis, le progrès réclame que les chiffres se succèdent en grossissant, selon le rythme naturel, car la nature c'est la vie. La nature commande, la vie exige que de trente-sept notre marge bénéficiaire passe à quarante-deux normalement, sans effort, quarante-deux, quarante-trois, quarante-quatre...

— Résumez, sénateur !

— Résumer ? C'est encore trop. Toute démonstration est superflue. Un enfant à la mamelle saisirait. J'ai pleuré, Messieurs, je l'avoue, j'ai sangloté comme un veau quand, dans notre chambre patronale, la fleur de la boucherie en gros entonna l'hymne républicain. Sur ces fières monta-a-gnes, lala, lalala...

— Assis ! Tout le monde, assis ! Ce n'est pas le moment. Sénateur, dernier avertissement, résumez !

— Notre portefeuille, à nous autres bouchers, notre portefeuille était touché par la taxation. Qu'un portefeuille soit à même de souffrir, entre nous, je ne le crois

pas. C'était notre cœur qui saignait, notre cœur d'hommes, de patriotes, d'industriels. Ah ! ces troupeaux dans la plaine, à perte de vue. On soigne chaque sujet comme s'il devait finir taureau de combat, la place, la musique, les belles femmes, les matadors, les cinémas. Ce qui l'attend, pourtant, c'est l'abattoir. Mais nous avons fait pour eux le maximum. Comme récompense, trente-sept ! »

Huile, poil de chien et cigare Gobernador, cette voix coulait, gluante, dans la tête de Mirt, engendrant une tache claire diluée en marges noirâtres. Mais la vision, ou la réminiscence, n'arrivait pas à s'achever. Sénateur ? Il en venait, des sénateurs, chez son père, avenue du Quinze-Septembre, aussi bien qu'aux Anturios. Des sénateurs, des ambassadeurs, des caciques de tout calibre, sans parler du colonel, quelle vie !

La voix de corail : « Ça suffit. Toi, Gant de Crin, ton avis ?

— Mon avis ? On s'empègue dans la salive. En Espagne la salive nous a foutus dans le cacao. Pour tuer, la salive elle demande trop de temps. Moi, la salive, elle me sort par les roubignoles. Quand on parle, c'est *acheté*. Quand on tue, c'est *achibé*. »

Acheté, hier. *Achibé*, aujourd'hui.

Du calo. Du gitan.

Avant de se lancer, définitivement, dans les sciences, Mirt s'était intéressée, oh ! sans approfondir, à divers langages qui, plus ou moins, ont maille à partir avec le castillan, à savoir l'arabe, le basque, les dialectes indiens, le chibcha, le huitoto, et aussi le calo, lequel, Mirt le savait, n'est autre que le pahli, l'antique idiome du Bouddha.

« Merci, Gant de Crin. Et vous, Ezéquiel ? »

Une quatrième voix, nasale, pathétique : « Dans la périphérie, passé le cimetière, il y en a qui vivent à trente par famille, dans une cabane de planches, toute la pluie s'accumule, de l'eau à volonté, pas d'égouts, pas de canal. On pourrit dedans. C'est des Chibchas comme moi, les premiers de la patrie, dans un sens, puisque, avant les Espagnols, nous étions là. En attendant, ils crèvent. Ça n'empêche pas qu'on est en train de faire la statue de la sainte Vierge des Chibchas, la déesse Bachoué, la mère de l'humanité. Comme connerie ! Dix mètres de haut, toute en pierre, la déesse, avec des fesses que dedans on pourrait y loger. Le cimetière,

c'est comme les fesses de la mère de l'humanité. Au cimetière il y a de la place. Au cimetière, les gosses des Chibchas vont s'amuser ! Mais ça se passe comme au parc de Redención. La police vient et les fout dehors. Les Chibchas réclament la justice. A présent, je vais vous dire. Les Chibchas, c'est comme la statue de Bachoué, c'est de la légende, c'est de la mythologie. Vous savez ce que ça veut dire, les Chibchas ? Ça veut dire les pauvres, les gens qui bouffent pas, qui se font bouffer par les poux. Dans tous les pays du monde il y a des Chibchas, même s'ils ne savent pas parler chibcha. »

L'oncle Bonete intervint : « Ezéquiel, mon cher compagnon, laissez-moi vous toucher l'os. Voyez-vous, ce qui nous rapproche, c'est que nous défendons des théories opposées. Or nous avons un conciliateur naturel, le gouvernement. Le gouvernement nous abandonne. Il faut bien, par conséquent, que nous nous entendions sans lui. »

Huile... Poil de chien... Gobernador... La tache claire d'un gilet de piqué blanc constrastant avec le cuivre noirâtre du visage et le noir brillant et lustré du costume et du feutre bords roulés. Mirt sent que ça va y être. Ça y est ! Nepomuceno Terremoche ! Sénateur, en effet. Ici !

« Compagnons ! »

La voix de corail...

L'homme de cette voix devait être, il était sûrement, vu de face, grand, le poitrail bien ouvert, la tête emboîtée avec précision, comme une cartouche dans la rainure, entre les lignes qui raccordent aux épaules le cou herculéen, vissées par de petites oreilles sous des boucles sans doute brunes.

« ... Compagnons, j'appelle ça de l'animalité, de la bestialité, d'astiquer encore une fois les raisons qui nous déterminent à lutter contre la tyrannie. La révolution, nous la faisons cuire. Nous ne sommes pas là pour nous obliger de la bouffer entre nous. J'ai quelque chose de plus comestible à vous servir. Allons ! Soyez sages ! Le décret numéro mille quatre cent quarante-neuf. Ne saluez pas. Ça vient du gouvernement. »

L'oncle Bonete demande : « Qu'est-ce qu'il raconte, ce décret ?

— Ce qu'il raconte ? Il dit comme ça qu'on peut se

faire envoyer de l'étranger des épées, des massues, des flèches, des raquettes... »

Mirt regarda Pascual. Elle l'avait oublié. Il était toujours là, près d'elle, sur le lit.

« ... mais les armes automatiques, c'est plus sérieux, l'importation est prohibée pas plus tôt que le calibre dépasse neuf millimètres et que le canon a plus de trente centimètres. Un qui tiendrait à s'offrir des escopettes de ce calibre, c'est le moment de le dire, il lui faudrait une licence d'importation, et c'est le Miniguerre qui les délivre. »

Mirt calcula qu'il y avait juste six mois que les ministères étaient officiellement désignés par des vocables composites, télescopés, Miniguerre, Minifinances, Minimarine. Du même coup, la Cité Universitaire était devenue la Citaire. Avant d'être adoptée, la réforme avait donné lieu à d'intéressantes controverses, auxquelles Mirt avait participé, tant chez les étudiants qu'à la maison, avec son père et les invités, dont l'obligatoire colonel.

« Je voudrais voir celui-là qui m'empêcherait...

— Attends, Gabriel ! Pour avoir cette licence, donc, les autorités réclament sur papier timbré, pour ces salopes rien n'est trop cher ! elles réclament la description et la quantité des armes que vous désirez introduire et ce que vous voulez farcir avec. Il faut, de plus, mentionner l'endroit où vous les entreposerez, le nom de la personne ou de la maison de commerce qui s'occupera du connaissement. Le connaissement, Zéquiel, c'est bien ça, toi qui t'y connais ? Les autorités, supposons, finissent par la donner, la licence. Il faut encore une cordillère de documents, pour notre consul dans le pays exportateur, pour la douane, pour les ports d'embarquement, de débarquement, je ne me noie pas, Zéquiel ? Nous autres, le jour du bal, nous aurons besoin, coïncidence ! de quelques arbalètes à répétition, celles qui se chargent par le derrière. Nous n'allons pas demander au colonel en personne qu'il nous la signe, la licence, quoique avec un maquereau comme lui, pas moyen de prévoir, il serait capable de parier sur ceux qui sont pour lui casser la gueule. Le plus simple, c'était de se faire envoyer des lavabos. C'est ce qu'il y avait marqué sur les caisses. D'où ils venaient, ces lavabos ? Toujours du

même coin. Dans l'artillerie, que ce soit pour le gouvernement, que ce soit pour l'opposition, les fournisseurs ne changent pas. Mais le gouvernement, lui, sous prétexte qu'il est le gouvernement, il n'a pas à se briser l'œuf pour faire prendre des Vickers pour des lavabos, tandis que nous, mais patience ! patience ! Bref, les caisses sont arrivées, les caisses de lavabos. Nous les avons répartis dans les dépôts fixés, à l'hippodrome, au restaurant de la Citaire, à l'usine à gaz. Le bousilis, dans le poème, c'est que la police, elle s'est amenée, ce matin, à l'hippodrome, un car, bourré. Tout était fini avant de commencer, comme quand la petite est trop jolie. Par bonheur, Coral était à la tête de la patrouille, sous le nom d'Alvarez. Autrement, nous fondions dans une belle morve ! »

Petit sanglot d'un pied de chaise à même le carrelage, à travers un cube de silence frémissant, surcompressé.

« On a renseigné la police. Un de nous autres. Tel que je vous le dis, moi, caballeros ! »

Donnèrent toutes les voix. « Qui est-ce ? — Où est-il ? — Nommez-le ! — La barbe à la chinoise, la peau d'un côté, la tête de l'autre ! — Salaud ! — Où c'est qu'il est, finalement !

— Silence ! Silence ! Les fenêtres, par ici, elles donnent sur l'usine à gaz, je ne dis pas, mais ce n'est pas la peine de gueuler comme ça. Ce qui ne compte pas ne compte pas. Mais, dans ce qui compte, tout compte. Une mouche qui pète, il faudrait l'encadrer. Vous me demandez le nom de Judas. Vous aimeriez que je vous parle de lui. Ce n'est pas possible.

— Pourquoi ?

— Cet homme est mort. La sentence fut prononcée, aujourd'hui, par le bureau central, après jugement. Il n'y a plus qu'à exécuter le jugement.

— L'homme, où est-il ?

— Ici. »

Derrière la trop mince cloison l'espace s'ébranle d'un soupir collectif qui s'achève dans les cheveux de Mirt.

« Si je vous ai rassemblés, c'est afin que vous assistiez à l'accomplissement de notre justice. Il est ici, dans cette pièce, le type qui nous a brocantés. Je ne le désignerai pas. Il va se désigner lui-même. Je l'autorise, en effet, à dire, s'il y tient, trois ou quatre mots. Mais je le préviens. Tout ce qu'il pourra dire et rien ! »

Mirt et Pascual se regardèrent. Sur sa main il posa sa main, qu'elle laissa. De toute part battait un tambour solennel d'instants longuement suspendus qui tombent dans l'éternité avec fracas.

« A mon âge, le cœur que j'ai, certains spectacles ne me sont pas recommandés. Je préfère me retirer. »

Entendre le sénateur bouleverse Mirt. Il connaît son père. Ils sont du même âge, à peu près. Ils fument, l'un et l'autre, des Gobernador.

« Restez où vous êtes.

— Mon cher ami, permettez... »

Le tintement d'une tombée de bifteck, chair à chair. Giflé, le sénateur !

« Ça tourne mal », chuchote Pascual. De sa main, avec douceur, il contient Mirt, qu'il sent frémir, se ramasser, prête à bondir, s'enfuir.

De nouveau, chez les voisins, le silence, assourdissant tassement de bruits minuscules, frôlements d'étoffe, grondements d'âme, agrandis sans mesure par une expectative serrée à bloc. Si proche qu'on l'eût jurée entre les pattes du lit s'allongea la plainte criée d'une chaise. Un homme déplace cette chaise tout en y restant assis. La chaise patine jusqu'à la cloison. L'homme, de l'autre côté, s'adosse à quelques millimètres de la tête de Mirt.

« O toi, Coral, tu me connais... »

Ainsi, celui dont la voix ressemble à du corail s'appelle Coral, c'est-à-dire Corail. Sa propre divination inquiète Mirt.

« ... tu me connais. »

Celui qui parle, c'est Ezéquiel. Les mots vibrent dans le dos de cet homme, à même la cloison, tout contre la tête de Mirt, comme s'ils se formaient dans cette tête, ainsi qu'une pensée sonore.

« C'est pas moi que tu vises, Coral, c'est pas possible. Dans le ventre de ma mère je militais. Je vais pas te raconter ma vie. Les Chibchas comme moi, des siècles, c'est des siècles qu'ils ont besoin pour s'éduquer. Une fois dedans, c'est entré. Moi, sans aller plus loin, j'ai compris, j'ai compris la justice, j'ai compris la liberté. Il n'y a personne...

— Amen. Ezéquiel, sanctifie-toi.

— Coral, tu ne vas pas faire ça. Si je l'ai rencontré, ce photographe, derrière l'évêché, note, je ne conteste pas

les actes, les gestes, mais la substance, c'est différent, si je l'ai rencontré, c'est le hasard qui a voulu. J'aurais dû me mettre à courir ? On te parle. Tu réponds. Coral, tu ne vas pas faire ça. Toute ma vie j'ai bouffé les roubignoles de Caïn. A présent je suis un homme. Je me nettoie les pieds. Tu ne vas pas faire ça. Si tu faisais ça, la révolution, le colonel, quoi ! ce serait pareil. »

Tirées à un mètre, les balles trouent le torse d'Ezéquiel, traversent cette cloison de pacotille. Elles arrivent à Mirt dans le crâne, dans le cou. A la seconde même, qui sait ! De la bouche, de la gorge, du ventre, elle hurla.

Tout en hurlant, elle saute du lit. Pascual, de son côté, d'un seul bond est debout.

Elle court à la fenêtre. Mais elle ne l'ouvre point. Elle se retourne, les yeux comme de noires balles de ping-pong. De l'autre côté, son hurlement les avait tous fauchés, glacés. Ce soudain silence la paralysait.

Tout redémarra. Des pas coururent. On bloquait la porte de la chambre. Pascual restait immobile, désemparé.

D'une manière ou d'une autre la cloison s'ouvrirait. Mirt, fascinée, regardait la cloison.

Juste dans le morceau de journal des mineurs emmurés parut la pointe d'une lame.

En travaillant, la lame gagne. Elle sort, noire, blanche, bleue. Ses courtes voltes taillent une brèche. Par cette brèche, deux mains se font jour, serrées dos à dos, en commençant par de gros ongles épais mais soignés. Les doigts, tous leurs poils dessus, se donnaient à fond, pour écarter, pour déchirer ce carton, ce papier, ce contreplaqué. Trop secoué, le Panthéon national tomba sur le lit.

L'ouverture, en s'agrandissant par craquements, révélerait à Mirt le visage de Coral, tel qu'elle l'imagine plus ou moins et tel qu'il se révèle, en effet, petit à petit, par un losange inégal, une seule prunelle grise sous un sourcil furieux, frisé, la lèvre du bas fendue de naissance, la peau grain de blé, les boucles noires, un vrai colonel. Il crit : « Crapules de foutre ! Mouches à bordel ! »

Fendue jusqu'au soubassement la cloison a crié. Déjà le reste apparaît, le col de chemise en V sur la fourrure du poitrail, le blouson olive, le pantalon de toile bleue, un genou en avant pour aggraver l'entaille. Pour son livre vert, elle nota, au vol, que l'ensemble lui rappelait le flexible plaqueminier, aux Anturios, où elle grimpait,

naguère, pour qu'il plie et se redresse, sous ses légers kilogrammes de petite fille, dans un balancement de plus en plus rapide. L'arbre prenait de la vitesse, galopait, courbé, droit, courbé.

Le mètre quatre-vingts et le pouce, ce Coral. Un torse d'excavateur mécanique. Des hanches plates, rapprochées, parallèles, tracées d'une seule coulée par une plume à deux becs. Par la pensée, Mirt, de tout près, se plaquait à lui, toise qui jauge la hauteur du beau garçon.

Il enjamba les débris de la cloison. Cependant, des poings, des pieds tabassaient la porte. Pascual ouvrit.

Gant de Crin entra. Deux hommes étaient avec lui.

Gant de Crin avait une arme, qu'on voyait tout de suite, sa figure. Et sa figure, c'était la haine. Comme des esquilles, ses dents émergeaient à moitié d'une rose de rides centrées sur une bouche tordue, presque avalée, où pustulait, en battant de l'aile, une peau de cigarette collée.

Il tapait Pascual aux poches, puis lui passait un doigt sous le col de la chemise-veste. Il le poussait près de Mirt, devant Coral.

Coral persiflait : « Vous habitez ce chiribitil ? Maigrelet, pour deux. Ton métier ? » Il s'adressait à Pascual.

« J'étudie. »

Gant de Crin : « Il se documente. »

Pascual, au-dessous de tout : « Messieurs, je vous jure que... Vous pouvez téléphoner à l'École de Commerce, l'École supérieure... »

Palpitant, transpirant, il désignait, du geste, ses livres, ses cahiers, comme autant de passeports et de sauf-conduits.

Gant de Crin envoya valser tout ce bazar. Il ouvrit l'armoire, en tirant si fort qu'elle pensa lui tomber dessus. Pascual, obséquieux à vomir, la retint. Mais l'armoire avait eu le temps de calotter Gant de Crin au nez.

Gant de Crin grognait : « Je les connais mieux que si je serais leurs puces, moi, ces encornés ! Le temps qu'on emmangue les travailleurs à leur demander dix fois les mêmes papiers pour l'assurance ouvrière, qu'est-ce qu'ils clouent, ces fils du pape ? La pelote, du matin au soir. Cafétalistes ! » Gant de Crin s'était saisi de la raquette, dont il se martelait, à petits coups, le pouce gauche, en fixant Pascual.

« Attention, Monsieur, bredouille Pascual. Ça les détend. »

Gant de Crin lui expédie, en pleine bille, un borotra pris d'assez haut. Pascual, pour se protéger, lève un bras, si malencontreusement que la raquette saute de la main de Gant de Crin, juste comme si, sans le vouloir, Pascual venait de lui placer une tresse japonaise. De même, s'il tombe sur un fil de laine, un moutard plein de bave réussit d'admirables nœuds. Perdant pied tout à fait, Pascual rattrape la raquette au vol. Il a l'air à ce point confus que Gant de Crin, tout en se massant le biceps, lui jette : « Le simple ! Tu peux pas faire attention, entarté ! » Puis, à Coral : « Directeur, où c'est qu'on les cloue, ces deux-là ? »

Interprétant mal, Coral, un bref instant, fixa la poitrine de Mirt.

« Venez ! »

Derrière Coral, par la brèche de la cloison, Mirt et Pascual passèrent dans la pièce à côté, une grande chambre à deux fenêtres.

Épaisses falaises blanches bâties par les Pastagas et autres cigares communs, péninsules dérivantes, de véritable azur, où s'attestent les opulents Gobernador, membranes d'un jaune sulfureux qui ne pouvait provenir que des Cougno, la fumée solidifiait l'air. Un vrai gisement de tabac.

Le plafonnier était allumé.

Blindées, en dedans, de panneaux d'acier, les deux fenêtres étaient fermées, qui donnaient sur les terrains de l'usine à gaz. De toute évidence, le chiribitil de Pascual, prélevé sur l'espace de cette grande chambre, servait à la matelasser du côté du boulevard.

Au milieu de la chambre, un lit de milieu. Sculpté, ciré. Pas de draps. Pas de couvertures. Seulement le sommier, bombé, les tirettes dehors. A même le sommier, des annuaires, des dossiers, en vrac.

A droite, sous des gravures de chats et de chiens, Nepomuceno Terremoche, dit l'oncle Bonete, astre de la boucherie en gros, tassé dans un fauteuil de moleskine noire, s'escrimait sur un tube de pharmacie, qu'il essayait d'ouvrir avec les dents. Anormale, la blancheur de sa face.

A gauche, un évier sanitaire monumental, fixé au

mur, offrait le luxe de sa cuvette en coquille et de sa fontaine de faïence surchargée de formes coloriées. Et, à toucher, le dos contre un des pans de la cloison fendue, dans une chaise acajou et rotin munie d'accoudoirs, Ezéquiel.

Mirt venait de frôler sa jambe.

Dans l'épaisseur du cou, devant, il avait un large canal de Panama. Non pas vertical, comme celui qui coupe l'isthme en hauteur, mais horizontal. L'océan ruisselle par-dessus les portes des écluses. Les gouttes rouge foncé tombent sur le tapis. Un œil était blanc, l'autre fermé. Les orteils de Mirt se levèrent.

Coral expliqua : « Gant de Crin l'a fait quand vous étiez en train de gueuler, vous, la petite. »

Gant de Crin porte la main à sa nuque. Il en ramène une cerdagne de vingt centimètres, lame droite et carrée aiguisée, sur les deux bords, comme une Gillette. Il la porte, sous la veste, attachée à un cordon sous le col de la chemise et pendue comme une invisible régate au sommet du dos. L'ayant flairée, satisfait, il la raccrocha.

Désignant le mort, Coral ordonna : « Vous, le bel étudiant, vous allez le descendre, oui, vous allez le descendre, avec Gant de Crin. Collez-le dans vos draps de lit. Ça fera linge sale. Les hôtels, pour le linge sale, c'est l'endroit rêvé. N'ayez pas peur. Le patron de la baraque est pour la liberté, pour la justice et pour la liberté. » Il parla au mort : « Zéquiel, toi, ce soir, on te foutra dans le charbon. L'équipe de nuit, à l'usine, ils sont aussi pour la justice et pour la liberté. Par le fait, cette casserole, il finira sous le cul des casseroles. Allez, Gant de Crin ! »

Gant de Crin hésitait : « Avec ce type ? » Il montrait Pascual.

« Avec ce type. Fourmille ! »

Le sénateur était en train de boire, dans sa main, à la fontaine sculptée, pour faire passer sa pilule de trinitrine. « Vous, l'oncle, je vous autorise à vous retirer. N'oubliez pas que nous comptons toujours sur vous. »

Aplati au point que sa tête avait l'air accrochée à son gilet de piqué blanc, Nepomuceno Terremoche s'en alla sur des pas qui traînaient, soutenu, au coude, par l'un des hommes, Gabriel, son chauffeur. Ses pantalons, c'était curieux, claquaient comme ceux des matelots

des États-Unis. Reconnut-il Mirt ? Elle se le demanda.

Cependant, Gant de Crin et Pascual, du chiribitil, avaient rapporté les draps, ces draps dont Mirt avait souhaité la fraîcheur. De l'un des draps, roulé, tordu, ils garrottèrent le cou sanglant. Dans l'autre, ils enveloppèrent le mort. Ils essayèrent de le prendre, l'un aux aisselles, l'autre sous les jarrets. Ils s'empêtraient dans le drap du cou, qui traînait. « Vous n'y arriverez jamais, dit Coral. Ce soir, on le balancera chez les compagnons de l'usine à gaz. Pour le moment, collez-le à côté, dans le plumard de monsieur ! Mais passez par la porte. Quels entartés ! »

Mirt constata que le pont partait de guingois. Le ciel se mettait à tourner. Elle eut juste le temps de se souvenir qu'elle n'était pas sur un navire.

« Qu'est-ce que vous faisiez chez ce type ? »

Il le lui demandait pour la dixième, la vingtième, la centième fois. Quelques haltes devant la cuvette en coquille avaient interrompu l'interrogatoire. Pleine de cette forte voix, elle était étendue à même le sommier, la tête sur un oreiller de paperasses. En tournant un peu le visage, elle apercevait une partie de l'énorme gazomètre rouge par une fenêtre. On avait, en effet, ouvert un volet. Mais Coral grondait : « Répondez-moi ! Regardez-moi ! » Il aurait mieux fait de s'asseoir. En s'obstinant à rester debout, il relançait en elle l'envie de vomir.

« Je répète. Qu'est-ce que vous faisiez seule chez ce type ?

— Je n'étais pas seule, colonel. J'étais avec lui. »

Colonel ? Ce splendide échantillon masculin, elle sait fort bien que ce n'est pas le colonel Octavio Prado Roth. Le colonel est plus petit d'au moins cinq centimètres et plus âgé de quelque dix ans. Mais le malaise de Mirt, reproduisant celui de la veille, aux Anturios, remet en valeur, du même coup, les propos de Palmas, souvenir ou cauchemar, sur le dédoublement artificiel. Coral et le colonel se superposaient par la vertu de tout un lot de proportions et de résonances plus ou moins communes à leurs athlétiques silhouettes viriles.

Sur elle, à même sa jupe, son sac était ouvert, vidé, le contenu éparpillé, le rouge, le mouchoir, les clefs de la Plymouth, le miroir, les lunettes noires, des comprimés de corydrane. Les papiers d'identité manquaient. Il avait les mains derrière le dos.

« Je suis la fille de Moren. »

Il le savait, mais, de le lui entendre déclarer, il s'empourpra. Elle se régala de déchiffrer, sur son visage, ce qu'il pensait, ce qui le remuait. Moren... Moren les mines... Moren les banques... Moren les fêtes... Moren, la fierté de la nation en même temps que sa verrue... Moren, que les trente républiques de l'Amérique latine auraient joui de concert à brandir sous le nez de l'autre, la saxonne, comme leur unique homme d'État de classe internationale, capable de faire le troisième avec Foster Dulles et Molotov.

Moren, en principe, ne fait pas de politique. Mais il est fait de politique, lui, le despotisme patronal incarné, le commanditaire du colonel, celui-ci ministre de la Guerre et, en outre, patron tout-puissant d'un certain nombre de cercles parfois clandestins et d'amicales de culture physique, le Service de l'Intelligence militaire, le Bureau des Enquêtes, la Surveillance du Territoire, le Peloton fiscal, la Police judiciaire, la Sécurité des Ponts et des Aqueducs, la présidence de la République et le gouvernement.

Sa fille... La fille de Moren... Comment Coral ne s'en est-il pas avisé sur-le-champ ?

A peu près tous les jours, et chaque semaine peu s'en faut, quotidiens et magazines publient le portrait de Moren, larges prunelles sombres, masque carré, lourd du bas, pétri d'ironie et d'autorité sous une aile grise toujours drue en dépit des soixante ans qui seront bientôt là. La revue yanquie *Time* avait mis son effigie, honneur de choix, sur la couverture d'un de ses numéros, et l'on aurait juré qu'il s'agissait du politicien américain type, en vigueur au Nord comme au Sud, qui concilierait les traits de l'empereur romain Caracalla, du président Harding, de Napoléon et de Sitting Bull.

Les feuilles le publiaient en manitou de la sidérurgie, alors qu'il visitait, casqué de cuir, en salopette grise, les mines de Coyaca, ou célébrant, verre en main, le centième anniversaire du Comptoir national de Crédit, ou encore en train de faire, à quelque étranger de marque, les honneurs des Anturios, incomparable musée végétal, et, enfin, dans sa résidence de l'avenue du Quinze-Septembre, entre le sourire boutique de sa femme et les yeux bruns de sa fille, au cours d'une de ces soirées

triomphales dont la capitale ne tirait pas moins d'orgueil que Rio de son carnaval. A tout coup, les clichés révélaient, en retrait, l'éblouissante denture du colonel dans un rictus déclenché, au centième de seconde, par le déclic des appareils.

« J'aimerais me les laver », dit Pascual.

Assis dans la chaise du pauvre Ezéquiel, il montrait, en les tournant, ses mains pleines de sang. Près de lui, Gant de Crin, voûté, les jambes en arc, la vieille peau de cigarette collée à la lèvre, fumait, un paquet de Cougno dans la main gauche, comme s'il s'agissait de cacahuètes, prêt à y puiser, de nouveau, sans perdre de temps.

Vite, elle regarde Coral, noyant un retour de vertige dans l'idée qu'un baiser, qu'ils échangeraient, pourrait ne finir jamais. Un baiser apaise la faim, la soif. On y dort. On y habite. On y oublie.

Pascual s'est approché de la fontaine.

Gant de Crin s'interpose : « On te l'a donnée, la permission ? » Il a déjà sa lame à la main. D'une légère poussée, il rabat Pascual vers la chaise aux accoudoirs. Pascual, éperdu, lève une jambe, n'importe laquelle. Il plante, au hasard, le pied de la seconde jambe contre un des talons de Gant de Crin. Sur celui-ci, à hauteur du bas-ventre, il ramène la jambe égarée, non sans pousser du pied, tout fou. Il perd l'équilibre. Il se pend à l'épaule de Gant de Crin qui, lâchant sa cerdagne, part en arrière, heurtant, de son petit crâne de mèches noires, de crasse et de calvitie, l'un des accoudoirs.

Pascual, titubant, tournoyant, ne sait comment s'excuser : « Pardonnez-moi... » Il se penche sur le sinistre matador pour l'aider à se relever. Par mégarde, il met le pied sur la longue lame carrée.

« Abruti d'empaqueté, dit Gant de Crin, à moitié sonné. Bouge... bouge ton pied de là-dessus.

— Je suis désolé. » Pascual a ramassé la cerdagne. Il ne sait qu'en faire.

Coral tire un pistolet de sa poche, un pistolet noir qui, soudain, change de forme, s'allongeant d'un mince chalumeau postérieur. La main basse, le canon légèrement dressé, il marche sur Pascual, se fait rendre l'arme de Gant de Crin. « Assez faire le singe. Allez dans votre chambre. »

Par la brèche de la cloison, à la pointe du pistolet, il pousse Pascual dans le chiribitil.

Il y pénètre derrière lui. Cependant, Gant de Crin, petit à petit, se remet debout. Il porte la main à sa tête. Il retombe dans la chaise aux accoudoirs.

Coral et Pascual sont ensemble, à côté. Mais... Ce pistolet... Soudain, elle a peur. Elle crie : « Qu'est-ce que vous allez faire ? » Elle dévale du sommier. Ses jambes la portent mal. Elle crie : « Coral ! Attendez ! »

Un clac gluant de flacon débouché d'un coup. Elle reste en l'air, immobile.

La porte du palier s'ouvre.

Coral.

Seul.

Elle dérape. Elle zigzague.

Perdue. Évanouie.

Elle ferme les yeux. Ah ! que ce soit la nuit, que ce soit la peur et qu'elle n'ait, pour tout secours, que ce blouson démesuré, où elle se cramponne avec épouvante, et de si près qu'elle est encore sur le lit, croit-elle, dans le chiribitil, avec Pascual, et qu'il va lui dire, penaud : « La température. »

Non. L'homme dit : « Ce qu'il faut que vous vous mettiez dans le machin, c'est que nous voulons la peau du colonel, mademoiselle Lloira Moren. Nous avons tout préparé, mais on ne sait jamais d'avance comment ça peut tourner. Le colonel, j'ai besoin de l'étudier. Et le meilleur endroit pour le voir à poil, c'est chez vos parents, soit dit sans vous offenser. Il y est plus souvent qu'un cochon à l'église. Il aime les grosses blondes, vous me direz. Dans deux jours, avenue du Quinze-Septembre, vous donnez votre grande fête de printemps. Vous m'invitez. Je suis un de vos amis et vous m'invitez. C'est clair ? Si vous faites ce que je vous dis, je vous jure sur ta tête qu'il ne lui arrivera jamais rien, à ton père, jamais. »

Il pressait le bras de Mirt.

Elle imaginait, sur la peau, les deux marques, d'un jaune pâle et blanc, où, peu à peu, revient la fleur du sang.

(A suivre.) JACQUES AUDIBERTI

NOUVEAU LEXIQUE

ANAPHYLAXIE. — Les autres s'habituent. Et moi je me déshabitue.

AGE. — C'est à cinquante-sept ans seulement que Colomb découvrit l'Amérique.

ARBRES. — « Les arbres ne sont ni dédaigneux ni intraitables. Quand pourrai-je vivre avec eux, dont la société est si facile ? » (*Cantideva : La Marche à la lumière*, VIII, 27.)

ASILE. — Le seul endroit où l'on ne me traite pas de fou, me disait un fou.

CHARMER. — En langage forestier : faire une incision circulaire à un arbre, opération qui le fait périr.

CALME. — « On ne règne sur les âmes que par le calme. » (*Legouvé.*)

CAPRICHOS. — « Je ne puis imaginer que l'on écrive autrement que par *épigrammes*, qui justement veut dire en grec : *inscriptions*... Les épigrammes, on les appelle aussi des caprices. C'est un mot espagnol : *caprichos.* » (*Jean Cassou :* préface à *Juan de Mairena*, par *Antonio Machado.*)

CYBERNÉTIQUE. — « Si un luth jouait tout seul, il me ferait fuir, moi qui aime extrêmement la musique. » (*La Fontaine.*)

DIFFICILE. — Accepter un changement de perspective :

Difficile est longum subito
Deponere amorem

(*Catulle, Épigr.* XVII.)

DORMIR. — Peut être utile aux autres : ainsi, dans la région de Château-Thierry, lorsqu'un malade n'arrive pas à guérir, on appelle une certaine femme qui s'installe auprès de lui, s'endort et, en dormant, s'imprègne de la maladie de son client et l'en délivre.

DANGER. — Il y a mille manières de l'éviter : à Canton, par exemple, les chauffeurs de taxi traversent à toute vitesse les carrefours pour rester dans la zone dangereuse le moins de temps possible.

On peut, au contraire, s'arrêter au milieu du carrefour, d'où, étant vu de tous les côtés, on ne risque pas de surprise.

EXCEPTION. — « Il y a quelque chose à dire pour l'exception à condition qu'elle ne veuille pas se faire passer pour la règle. » (*Nietzsche.*)

EXÉGÈSE. — « Est-ce exact, demanda Degas à Mallarmé, que, dans l'un de vos sonnets, les meilleurs de vos exégètes voient, les uns un crépuscule, d'autres une aurore, les autres l'Absolu ? Quand ils ont sollicité du Maître le mot de l'énigme, ne leur avez-vous pas répondu : C'est ma commode ! » (*Mondor : Vie de Mallarmé.*)

ÉCONOMIE. — Webster (dans *Le Démon blanc*) loue Aristote d'avoir dit :

Quæ negata grata...
Inopem me copia fecit.

ÉPAULE. — A Rennes, la bonne société est tellement fermée qu'on y regarde les gens (qui n'en sont pas) pardessus l'épaule. C'est ce qu'on appelle « l'épaule rennaise ».

EN. — « L'homme est périssable. Il se peut, mais périssons en résistant, et, si le néant nous est réservé, ne faisons pas que ce soit une justice. » (*Obermann*, lettre XC.)

ÉTOILES. — Les revoir ! C'est la fin de l'Enfer :

E quindi uscimmo a riveder le stelle.

(*Inferno*, XXXIII.)

FACILITÉ. — « Je ne me lasse point d'admirer la noble facilité qui est répandue dans tout ce que vous faites ; mais ce qui me touche particulièrement, c'est l'éloignement que vous avez de toutes sortes d'affectations et d'inutilités dans votre style. » (*Mme de Sévigné : à Bussy-Rabutin*, 8 février 1678.)

FAUTE. — Elle n'est pas toujours à éviter : « On doit trembler, même dans les affaires où l'on se conduit bien, et craindre de n'avoir pas fait quelque faute qui eût été nécessaire. » (*Fontenelle : Dialogues des morts.*)

FATALITÉ. — Poussin lui-même, cet homme de volonté, y croyait lorsqu'il parlait de « ce rameau d'or de Virgile que nul ne peut trouver ni cueillir, s'il n'est conduit par la fatalité ».

GARDIEN. — Les bons chiens de garde sont ceux qui ont peur.

HIÉRARCHIE. — Dans l'armée, il y a hiérarchie dans les purges : le soldat a droit à l'huile de ricin, le sous-officier à la limonade purgative et l'officier à l'eau de Carabaña.

HABITUDE. — Pour se débarrasser d'une habitude, il faut en prendre une autre — comme le clou chasse le clou : *Conatus conatu, consuetudine consuetudo, quasi clavus clavo retundatur.* (*Saint Ignace : Maximes.*)

JOURNAL. — Il y a le journal imaginaire dans lequel Mlle X... retraçait au jour le jour les étapes d'une carrière de musicienne : classes, concours, auditions, concerts, engagements à l'étranger, jusqu'à la célébrité.

LOIN. — « Le désespoir porté assez loin complète le cercle et redevient une espérance ardente et féconde. » (*Carlyle.*)

MÊME. — « Ma fille est allée à Venise cet été. Et même elle a pris une barque. » (Mme X...)

MANTEAU. — Son rôle psychologique :
Le fonctionnaire qui a perdu son manteau et perd son âme. (*Gogol.*)

Le prêtre qui, pour s'exercer à l'humilité, porte son manteau à rebours jusqu'à ce qu'un passant charitable l'avertisse de sa méprise. (XVIIe siècle, Espagne.)

Où. — « Buckingham laisse tomber un diamant magnifique à la place même où Anne d'Autriche lui avait avoué qu'elle l'aimait. Il voulait qu'un autre fût heureux là où il l'avait été lui-même. » (*Dumas : De Paris à Cadix*, I.)

Plume. — Un éditeur à un auteur qui se plaignait de manquer d'argent : « Je vous ai toujours dit qu'on ne pouvait pas vivre de sa plume ! »

Par. — « La philosophie est une explication du clair par l'obscur. » (*Lagneau.*) C'était un éloge.

Pied. — « Charlemagne était un de ces très rares grands hommes qui sont aussi des hommes grands... Il avait en hauteur sept fois la longueur de son pied, lequel est devenu mesure. C'est ce pied de roi, ce pied de Charlemagne, que nous venons de remplacer platement par le *mètre*, sacrifiant ainsi d'un seul coup l'histoire, la poésie et la langue à je ne sais quelle invention dont le genre humain s'était passé six mille ans et qu'on appelle le *système décimal.* » (*Victor Hugo : Le Rhin*, lettre IX.)

Posséder. — « Posséder, c'est ne plus y penser. » (*Valéry.*)

Les cupides ne sont que des obsédés.

Pourquoi. — « Il ne faut pas leur faire la guerre... » En effet ! Pourquoi leur faire la guerre, puisqu'ils nous la font ?

Putain. — A Buenos-Ayres, pour l'être, il faut un certificat de bonne vie et mœurs.

Quelle. — Un Jésuite dans une réunion : « J'ai connu des ouvriers qui n'avaient aucune connaissance du christianisme. Ils m'ont dit : Nous ne savons pas quelle est votre religion. La nôtre, c'est de nous aimer les uns les autres. »

QUI ? — « Qui suis-je ?
Pour l'univers, rien
Pour moi, tout. » (*Obermann.*)

SUR. — N'allons pas chercher trop loin !
« Mon charme fut celui des âmes fortes sur les esprits faibles. » (*Léonora Galigaï*, expliquant aux juges la raison de son influence sur Marie de Médicis.)

SOUVENIRS. — J'achetais, dans les villes où je passais, des objets, en souvenir de si beaux monuments.
Je cueillais dans la campagne des fleurs, en souvenir de si belles promenades, et il me reste maintenant ces « souvenirs », sans que je sache de quoi.

SAUDADES. — « Saudades do Brasil ».
« J'en ai trouvé une bonne définition, dit Vieira da Silva, dans le titre de Proust : *A la recherche du temps perdu.* »

SOLLICITUDE. — C'est une sollicitude intolérable d'être toujours contraint d'avoir une volonté quand on ne sait pas sur quoi la régler. (*Sénancour.*)

TANT. — « Si chacun regardait autour de soi, il demeurerait confondu que tant d'êtres aient attaché à lui tant de prix ! » (*Tharaud : La Maîtresse servante.*)

TÉLÉPATHIE. — Chez les Lapons, ce ne sont pas seulement les pensées qui se communiquent ; les désirs sont exaucés.
Un voyageur désire voir son hôtesse en costume national. Il est réveillé au milieu de la nuit par celle-ci qui lui dit : « Vous avez désiré... » Et elle est en effet habillée comme il le fallait.

TRÉSOR. — « Un ennemi acquis sans effort, c'est un trésor découvert dans la maison ; il doit m'être cher, cet auxiliaire de ma carrière spirituelle. » (*Cantideva : La Marche à la lumière*, VI, 107.)

TROP. — Othon Friesz dit un jour à Vieira da Silva :
« Il y a là trop de jaune pour exprimer du jaune. »

VIOLENCE. — Ses heureux résultats :

ou elle écrase... et elle fonde un nouveau Droit.

ou, écrasée, elle prend, grâce à la répression, figure de Justice.

WOU-WEI[1]. — Dans l'éducation :

« Figure-toi, Herbert, qu'un jaguar est un lièvre, et tu le tireras le plus tranquillement du monde. » (*L'Ile mystérieuse*, II, IV).

Son analyse par Bergson :

Ceux qui ont obtenu l'excellence sans effort, ceux-là ont fait un effort, mais de qualité tout autre que l'effort commun ; un effort qui n'a pas à s'étendre sur un temps plus ou moins long ; « un effort qui n'est pas instantané, qui ne rentre pas dans la catégorie de l'instant, qui est comme la résolution simple dans laquelle entre, à l'état de concentration, quelque chose que nous ne connaissons que dilué, occupant une certaine durée, une certaine étendue. » (*Bergson :* à propos de M. Pouget.)

ZIST. — Ma situation : entre le zist et le zest.

JEAN GRENIER

1. Laisser-faire, Non-agir (en chinois.)

LE PRINCE DE LIGNE, ÉCRIVAIN LIBRE

La lecture des œuvres du Prince de Ligne est pleine de surprises de plusieurs sortes. On a l'impression, quel que soit le livre qui tombe sous la main, d'entrer dans un jardin d'une étrange tenue, où les parties cultivées, qui ne sont pas rares, sont compensées par d'autres d'une absolue sauvagerie. Ou plutôt, jetant un regard circulaire sur ces terres d'aspect différent, il semble que tout y soit en ordre, c'est-à-dire tracé avec art, à l'anglaise généralement, mais avec des négligences de détail dont on se demande si elles sont voulues ou si elles ont échappé à l'attention du jardinier.

Je me représente cette œuvre d'une abondance extrême, contes, essais, journal, mémoires, correspondance, et d'une extraordinaire variété de forme et de construction, comme une espèce de *Domaine d'Arnheim* évoqué, autant que tracé par le génie d'un précurseur de Poe. On y pénètre par une ouverture assez ordinaire ; mais peu à peu, à mesure qu'on creuse suivant une veine apparente à fleur de terre, se découvre une contrée curieusement travaillée par l'art d'un architecte-poète ; la route se dessine, les plans se précisent dans une fantasmagorie de détours et de sentiers, où tout semble placé non pour dérouter le voyageur, mais au contraire pour l'inviter à poursuivre sa découverte, la promesse d'une surprise finale au-dessus de toute espérance et de toute imagination.

Ce n'est pas un labyrinthe mais un défilé.

Il est vrai que cet aboutissement, qui dans le conte fantastique de Poe apparaît soudain avec la foudroyante magie du plus accompli des spectacles, reste dans l'œuvre du Prince de Ligne à l'état d'énigme, ou peut-être, simplement, d'illusion.

***

Le Prince de Ligne, à la fois grand seigneur par l'origine, les manières, certains caprices, et homme sans façons, ordinaire, par goût de liberté et besoin d'aise, montre dans sa nature et sa démarche parmi les siens les mêmes caractères que je viens d'indiquer à propos de son œuvre écrite.

S'il se refusait au faste envahissant de son milieu et de son époque, il ne dédaignait pourtant pas l'amitié des grands. Je le vois poudré, en parfaite tenue, chevauchant au côté de Marie-Antoinette dans la forêt de Marly, ou bavardant avec la du Barry, qui était amoureuse de lui ; et non moins à son aise, naturel, en uniforme d'officier de la Cour d'Autriche, causant familièrement avec le soldat de son régiment, dans son jargon, lui qui se plaisait à dire : « J'ai fait attendre des empereurs et des impératrices, mais jamais un soldat... »

Libre, le Prince de Ligne l'a été plus peut-être qu'aucun homme de son époque. Ce n'est pas sans raison que M. F. Leuridant remarque, au début de sa préface à l'ouvrage le plus caractéristique, sans doute, et le plus durable du Prince, *Fragments de l'histoire de ma vie*, qui constitue à la fois une sorte de journal sans dates et de mémoires écrits au jour le jour : « Le Prince de Ligne fut l'agent de liaison spirituel, frondeur et magnifique, entre le XVIIIe et le XIXe siècle. » En effet l'esprit du Prince de Ligne, sur la fin du XVIIIe, n'est pas fort différent de celui qui animera bientôt l'intelligence du début du XIXe.

Dans un enchevêtrement de contradictions, cet esprit qui s'exprimait par les propos les plus libres vis-à-vis des têtes couronnées ou des chefs militaires de l'époque, Marie-Thérèse, Marie-Antoinette, Catherine II, les maréchaux de la Cour d'Autriche, se retrouve singulièrement chez un Stendhal ; même mouvement du style, mêmes négligences supérieures de l'écriture, ces signes naturels du caractère.

Il y aurait un curieux parallèle à faire entre le Prince et Stendhal. Ces deux hommes se rencontrent dans un commun besoin de dire à n'importe quelle altesse ou généralissime l'opinion qu'ils ont réfléchie ou qui leur est instantanément venue, à propos des choses du métier militaire, par exemple, ou particulièrement d'un plan de bataille, d'une tactique à suivre. Le Prince ne se gênait pas pour proclamer au nez de ses chefs son admiration sans bornes pour Napoléon, l'ennemi, saluant en lui le génie et rêvant de pouvoir le combattre à armes égales, car il avait conscience de sa propre valeur. Il appelait Bonaparte l'« Être brillant », et il est assez vraisemblable que, si l'État-Major autrichien eût écouté les conseils du Prince, il n'eût pas subi les humiliantes défaites qui livrèrent Vienne aux mains du conquérant.

Pourtant, entre ces deux caractères, les différences ne sont pas négligeables. Le libéralisme de Charles-Joseph rejoint celui de Beyle, avec des modalités curieuses : les idées du Prince se montrent plus frondeuses que celles de l'auteur de *La Chartreuse de Parme ;* mais c'est chez lui un luxe de grand seigneur. Encore fut-il sincère dans ces élans spontanés, de cœur autant que d'esprit. Mais les deux hommes restent bien de leur temps. Ce n'est pas une surprise, en somme, que d'entendre celui qui feignait de ne croire ni à Dieu ni à diable, aimant à se montrer cynique, déclarer au déclin de sa vie, dans une de ses préfaces aux *Posthumes :* « Dites à vous-mêmes,

mes enfants, mes amis, mes gens, à qui j'ai donné si mauvais exemple, mes chers lecteurs, que si celui qui s'est si bien amusé dans sa vie, comme vous le verrez ici (il s'agit des *Fragments*), vous dit de vous convertir, vous pouvez le croire. Si d'un côté il fait le mal de vous scandaliser, de l'autre il fait le bien en gagnant votre conscience... Ne soyez pas des pourceaux d'Épicure, ayez de la force sur vous-mêmes. Si vous n'en avez pas plus que moi, demandez-en pardon comme moi. » Il avait dit plus haut : « Le sermon d'un mauvais sujet, qui croit cependant tout ce qu'il doit croire, fait plus d'effet que celui d'un saint. »

Avec peu de chose, tout en gardant le ton, on changerait ce discours en plaisanterie païenne. L'enduit spirituel du XVIIIe adhère aux confessions les plus sincères.

Entre le Prince croyant et Stendhal incroyant, les différences sont de peu de consistance. Le ton des *Fragments* est déjà celui des *Mémoires d'un Touriste*. Le Prince de Ligne, cavalier émérite, se tient véritablement à cheval sur la frontière des deux siècles. Écoutons le Prince : « La dévotion n'est un état qu'en France, où les femmes, à quarante-cinq ans, troquent le rouge et le spectacle contre la messe, l'intrigue et le commérage ; mais dans les autres pays, ce sont souvent les plus jeunes, les plus vives, qui dépensent ainsi leur tendresse. » Ou encore : « Je n'aime pas plus une femme qui saute les barrières à la chasse que celle qui saute la barrière de tous les préjugés. Qu'elle ne franchisse que ceux qui font tort à la société, et au doux et tendre commerce de la vie. »

On trouve là, dans le même tour, les deux esprits bien d'aplomb sur leur monture.

Chose curieuse, écrivant dans le plein jour romantique allemand, le Prince de Ligne ne contracte aucun des tics, aucune des manières de ce romantisme ; il se tient

à l'écart, malgré sa nature ardente, comme s'il se méfiait de ce genre d'écriture, lui le sceptique, ne craignant pas de sortir de ses bornes, mais trop féru du goût des classiques pour se permettre d'autres « écarts » que ceux de l'esprit et de la nature. On ne trouve dans ses écrits aucune allusion aux auteurs romantiques de son temps.

Stendhal, lui, ne parle du romantisme qu'en se moquant et marque en maint endroit de son œuvre les liens qui le rattachent au siècle précédent. En évoquant l'ouvrage de Stendhal où l'écrivain se manifeste le plus libre, d'une sincérité presque cynique, et le rapprochant de tel « fragment » du Prince, je ne pense pas exagérer les points de comparaison entre les deux esprits : « Il me semble en vérité, avant cela, que j'ai été amoureux de ma nourrice et que ma gouvernante a été amoureuse de moi. Mlle Ducoron, c'était son nom, me faisait coucher toujours avec elle, me promenait sur toute sa grosse personne, jouait avec moi de bien des façons et me faisait danser tout nu... » L'amour de l'anecdote savoureuse est aussi du domaine du Prince, et on verra que ce trait va droit à lui, l'égotiste : « Des femmes ayant passé à un abbé élégant, de là en attendant aux pages devenus officiers, me voici à un bon prêtre qui s'appelait l'abbé Fervaques. Ce fut le seul de mes précepteurs qui croyait en Dieu. C'était un vrai curé de campagne. Il lisait son bréviaire, dessinait, allait tirer ou prendre des cailles, me faisait porter sa poudre et son plomb, et ramasser son gibier. On trouva que mon abbé ne m'apprenait rien qu'à rapporter : on le renvoya chez lui. »

Comme Stendhal, le Prince de Ligne aime « appeler les choses par leur nom », c'est là un des traits de transition entre un siècle qui répugne à nommer crûment les choses quand elles risquent de compromettre l'ordre reçu, et un autre qui va, au contraire, affecter non seulement de les nommer, mais de les qualifier selon leur

nature. Le Prince, tout prince qu'il est, n'y manque pas dans les *Contes immoraux*, par exemple, et dans maintes saillies des *Fragments*. Mais il a ses façons de nommer : « Un gros M. d'Oyos, sénateur de profession, vint à moi et se mit à bâiller. Je lui dis : mon cher comte, vous me prévenez ! » On trouve chez Stendhal quantité de mots aussi durs. Le Prince possède aussi ce goût de l'anecdote personnelle, qui est celui de l'auteur de la *Vie de Henri Brulard*. Témoin cette petite histoire : « A douze ans, j'avais un corbeau, un mouton aussi et un renard, qui me consolaient des rigueurs de mes maîtres, tous mécontents de moi. Le corbeau piquait les jambes de celui à danser, comme s'il avait su que c'était lui que je haïssais le plus. Le renard était un polisson qui prenait le coton de l'écritoire de mon gouverneur pour en barbouiller tous ses papiers. Un jour, il fit ses ordures dans la bouche d'un de mes ancêtres en peinture, qui, avec d'autres, était étalé à terre, dans le salon que mon père faisait arranger. Celui-ci fut d'une colère affreuse de ce qu'il avait manqué, à dessein, croyait-il, à la bienséance. »

On aurait vite jugé le Prince de Ligne en déclarant qu'il écrit à la diable. Oui, mais d'une certaine façon, avec l'intention générale bien arrêtée et constante d'une complète indépendance. « J'aime, écrit-il, les périodes arrondies au milieu du plus grand feu. » C'est bien à ce résultat qu'il vise et qu'il atteint dans les meilleures parties de ce livre étonnant, auquel la critique contemporaine semble n'avoir prêté qu'une attention distraite : les *Fragments de l'histoire de ma vie*. Inutile de chercher ailleurs le vrai Prince de Ligne écrivain. *Mes Écarts*, malgré la liberté du sujet, est déjà un livre plus muselé. Ce n'est pas dans ses ouvrages finis qu'on trouvera de ce feu ni de ces périodes arrondies à sa manière. Là il n'est pas difficile, sans doute, de déceler les influences. Mais ces *Fragments*, écrits posthumes, retrouvés, qui ne sont que souvenirs jetés au

hasard, anecdotes notées sur le vif, portraits crayonnés en face du modèle, ont la même valeur que les papiers de Stendhal récupérés après sa mort. Il ne les destinait pas à la publication, tout en souhaitant secrètement, il est vrai, qu'ils survécussent. « De toutes les illusions, le voit-on écrire, la plus agréable est l'espoir d'occuper de soi après qu'on n'existe plus. » Il savait qu'il n'aurait pas le temps de rassembler ces notes. Il n'aurait pas éprouvé le goût de les récrire, eût-il trouvé dans sa retraite le temps nécessaire.

Le Prince de Ligne se rendait compte que nul homme ne pouvait s'exprimer plus librement sur ses goûts et ses dégoûts, ses amours et ses haines, ses idées, ses caprices et ses philosophies, et dans la plus déliée des langues, qu'il appelait son français, et qui est bien le français d'un homme plutôt que celui d'un écrivain.

Voilà où je voulais finalement en venir. Le Prince de Ligne n'est pas un écrivain, de ceux qui se placent nécessairement dans les catégories de l'histoire littéraire, mais un homme qui écrit ce qu'il croit avoir de valable à dire, dans la langue orale de son cerveau et de son tempérament. Certes il parlait mieux le français, avec un accent plus juste, que les seigneurs militaires allemands, suédois ou russes qu'il fréquenta toute sa vie ; il était Wallon de Baudour, c'est-à-dire d'un pays qui fut longtemps sous l'emprise germanique, mais où la langue française était restée depuis toujours la langue des seigneurs et du peuple ; ou du moins, chez le peuple et dans la noblesse, une certaine langue française mêlée de patois et de jargon. Et il tint à ne pas frustrer le français de ses qualités d'origine et d'un tour qui peut sembler obscur à première audition ou lecture, par ses emprunts à d'autres langues et idiomes. Le tout consistait à faire de ce fatras un français malgré tout clarifié, d'assez de consistance et de pointe pour traduire des vues nouvelles sur la société, les hommes et les choses ; car une langue

que l'homme manie à sa façon est pour l'esprit un instrument de liberté inappréciable dans l'expression des idées sur tout ce qui concerne l'humain.

Stendhal, dans la préface des *Mémoires d'un Touriste*, ne veut pas plus que le Prince amender sa manière d'écrire, quand il dit : « Il [le commis-voyageur pour le commerce des fers] m'a prié de corriger son style, à quoi j'ai répondu que j'aurais grand besoin que l'on corrigeât le mien ; je méprise et déteste le style académique. » Et lui aussi, accoutumé à parler espagnol ou anglais aux colonies, « avait admis beaucoup de mots de ces langues comme plus expressifs ».

Qu'importe après cela que le Prince mourant tienne à blâmer ce qu'il appelle « ses erreurs ». Il n'a pu se résoudre à les désavouer de la seule façon positive qu'il avait à sa disposition : le feu pour les *Fragments* et autres *Posthumes*. Et dans sa préface, datée du 1er mai 1797, où sa véritable nature reprend le dessus, ne sent-il pas le besoin d'adresser à ses amis ces lignes qui sont d'un épicurien impénitent : « A quelques plaisanteries près, trop faciles à faire sur les choses sacrées, vous n'en serez pas moins gais. Quelques moments involontaires de remords, des instants de crainte d'une éternité malheureuse, ne viendront même pas troubler vos plaisirs... Toutes les aventures de filles et de femmes sont si faciles : tant de sots et de magots en art qu'en vérité cela ne vaut pas la peine de les damner... »

Comme, au fond, cet homme qui s'éteint cultive encore son passé !

Au reste, le Prince ne pouvait s'empêcher de montrer le cas qu'il faisait de ces « bêtises ». Dans une autre préface, sans doute antérieure, il dit avec une ironie à peine déguisée qu'il « n'entendra pas les reproches de ses lecteurs de ce qu'il n'a point d'ordre ni de dates dans tout ceci, puisque je n'y serai plus... Que les amateurs de chronologie s'arrangent là-dessus comme ils voudront,

mais que leur importent des détails minutieux et suivis d'un être passablement distingué à la vérité, mais devenu insignifiant ? » Et il ajoute qu'il a écrit ces quelques « fragments » pour s'amuser et quelquefois amuser les autres en leur rappelant ce qui n'existe plus.

On ne prend pas plus de liberté, ni plus lestement, ni à ce degré de modestie hautaine.

Il est permis aussi de découvrir dans cet aveu une pointe de l'amertume d'un homme, autrefois fortuné, et qui a perdu en 1794, par suite de la Révolution, non seulement une partie de ses propriétés, mais, comme il l'écrit à la fin de ses mémoires, « ce qu'il y a de pis, ses espérances *de gloire*, n'étant pas employé ». Il avait espéré, tout au long de ses campagnes contre les armées napoléoniennes, obtenir le bâton de maréchal. Déboires qui n'empêchent pas le vieil homme de soutenir sa réputation de libertin, ce défortuné de rencontrer encore sur sa route à travers l'Europe quelques bonnes fortunes qui lui font oublier les contraintes que lui eût imposées la gloire à laquelle il aspirait. Il note encore « une grande passion en 1795, une petite en 1798 ou 1799. Une passionnette, ensuite beaucoup de passades. Quelques aventures heureuses ou même malheureuses, intéressantes et toujours amusantes. Sentiment par quelque part et une autre qui ne l'est pas, marchant toujours à la même hauteur ! » Quel âge a-t-il, ce vagabond de l'amour ? Si l'on compte qu'il est mort en 1814, à soixante-dix-neuf ans, on s'aperçoit que le chasseur errant n'avait pas encore renoncé à un âge où d'ordinaire l'homme se borne à se remémorer les tableaux de chasse.

L'avant-dernier paragraphe des *Fragments* fait allusion aux *Contes immoraux*, « où il n'y a qu'une partie de mes confessions ». Suit l'énumération des bonnes pièces abattues, une vingtaine de noms qui forment comme un appendice laconique à ces récits d'un Nemrod dont

aucun vent, même celui d'hiver, ne peut obscurcir la vue.

Le dernier paragraphe est d'un homme qui ne désarme pas. « Je laisse encore quelques pages, comme on voit, écrit le vert-galant, parce que je compte vivre jusqu'en 1820. Nous verrons. On m'a prédit que ce serait tant que j'aurai un cheveu noir dans ma queue. Je m'examine : il me paraît qu'il y en a très peu de gris. Enfin, comme je viens de dire, nous *verrons*. » C'est encore le ton de Stendhal.

Il faut penser que le Prince trouvait dans l'écriture de ces notes non seulement une raison de vivre, à la manière qu'il entendait, mais une justification de cette liberté qu'il se donna, si l'on peut parler ainsi, sur tous les tableaux de l'existence belliqueuse qui fut la sienne.

C'est ce même homme qui notait, en 1793, pendant un séjour en Hainaut, où il présidait les États de Mons : « Mon triste état le jour de mon arrivée à Belœil où pour caver au plus fort et attaquer ma douleur presque mortelle, j'allai chercher la sépulture, sans pouvoir la trouver... »

***

Il n'a été question, dans ce petit essai, que de cette sorte de mémoires fragmentaires où l'esprit le plus aigu, une érudition réelle, mais nullement vaniteuse, et la nature disputent leurs droits dans le plus tumultueux des langages, comme au travers d'une brousse emmêlée le chasseur se fraie un chemin et trouve soudain dans la proie courante ou volante la clarté à laquelle son âme aspire. N'oublions pas que le Prince de Ligne a laissé aussi une nombreuse correspondance, où cette liberté parfois empêtrée dont nous avons parlé se montre plus complètement affranchie. Car les *Fragments* furent relus et revus, comme en témoignent les ratures et repentirs du manuscrit original. Une lettre peut se relire ; on hésite à remplacer un mot par un autre, à couvrir l'écri-

ture de surcharges. C'est littéralement de l'écriture parlée à laquelle le ton confidentiel épistolaire ajoute une sorte de liberté cursive.

Quand on se décidera à consacrer à la personnalité littéraire du Prince de Ligne l'étude complète qu'elle mérite, il faudra tenir compte surtout de ces deux pôles de son œuvre écrite : *Les Fragments* et la *Correspondance*, cette dernière marquant les limites dans la littérature française du XVIIIe siècle.

Mais la liberté qu'on se donne, ou qu'on possède par héritage naturel, ne rencontre pas les obstacles de langage, les ronces d'écriture, sans que se manifeste la lueur d'un miracle de netteté et comme un éclaircissement subit de la route et de l'horizon tout entiers. Nous avons noté la remarque de l'écrivain à propos des « périodes arrondies »... Elle évoque un autre grand libertaire de la plume, le compatriote du Prince, Philippe de Commines. Le Prince, qui n'était pas dupe, a pris soin, dans une note de ses *Fragments*, de préciser ce qu'il fallait, à son sens, aux écrits : « Du trait, du neuf, du piquant, de l'originalité... Des disparates heureuses, des choses imprévues qui partent comme un éclair... De la négligence, une manière à soi... »

De la négligence. Le testament littéraire du Prince de Ligne tient dans ce mot à la fois terrible et serein. Que de belles phrases n'abandonnerait-on pas pour ces simples mots partis de sa plume *comme un éclair*, et qui donnent la mesure de cet homme en tous points extraordinaire : « On n'a que des bonheurs d'enfants... »

FRANZ HELLENS

LA MERVEILLE RENCONTRÉE

A Manina.

I

Cette lenteur majestueuse,
cette grande fatigue,
— ornée chevelure suspendue —
cette vision d'été,
hantée par le vide,
sourire pétrifié par la mort,
cette passante — noire et or —
en plein soleil,
explosive et muette en ce désert,
ce pied entr'aperçu,
talon tourné,

pince le cœur comme une menace,

pointe le ciel sur moi comme un phare

et me lie à la barque qui passe.

II

Aux trois pétales mobiles de ton front
A tes mains d'arbre et de reptile
A tes oiseaux seuls et libérés

A ta violence équilibrée sur l'île
A ton cœur comme un jour de septembre
Aux sept poignards cachés dans tes yeux
A ta douce majesté de chapelle

A ta mort

Je dis l'orage de ma clarté
Je dis la vérité jamais atteinte
T'aimer.

III

Réveil ouvert —
comme une plaie aux lueurs de l'aube.
J'entre ma clé
dans le cœur confus des phantasmes.

Toute ma tête s'oublie au creux des terres,
tournant étoilé, ivre de son contact
avec cette flamme violette, géante,
immobile sur le seuil éclairé de la porte.

Toi qui dresses ton feu dans le ciel
impassible,
Toi qui sais la douceur de la braise,
tu es sacrée,
solitairement,
sous la voûte obscure et déserte de ma tête.

IV

Pardonne-moi, regard bleu,
d'être entré par surprise au moment secret.

Pardonne-moi,
Grande aile, palais, puma,
ce geste inexact :
Ta parfaite apparence
ne souffre nul faux pas.

Je veux construire sur tes colonnes
la ville suspendue
où nos ombres passeront comme des aiguilles,
unies à midi au centre du soleil.

V

Belle statue fantasque,
fière de la grandeur du jour,
fière de ses fruits, fière de ses branches,
Belle statue fantasque,
apparue au seuil chimérique de ma chambre,
la lame effrayante du regard dégainée sur moi,
Belle statue fantasque,
attentive au sommet du conflit
comme une mante sur les herbes,
Tout tremble, tout miroite autour de toi.

Seule,
ta main gantée, anonyme,
posée sur mon livre,
maintient la paix en vol plané dans ma tête.

VI

Toi, blottie dans ton image,
fragile puissance ailée,
épouse des grands jours,
amante des sous-bois et des fougères,
Ton rêve de tisser l'espace immense,
d'irriguer de ton sang et la terre et la lune,
Ton rêve de relier l'équateur
au cœur du sablier,
Ton rêve de tourner l'amour comme un mât,
calme la mer, calme la guerre,
calme ma vie.

VII

Triomphante et muette,
tu recueilles la rosée inquiète,
la neige invisible du jour.
Tournée — encore — vers le large,
si tu changes de geste
aussitôt la porte pivote en moi,
aussitôt la lumière
fait bouger ma voix.
Horizon nu et vivant, cœur à l'horizon,
ta mesure définit ma fenêtre et ma flamme.

Je te regarde en moi, couchée,
sœur de l'amande émue où je suis né.
Je sors mon épée de ton cœur
et la paix d'un éventail
nous sépare tout à coup des passants.

VIII

Tranquille monument du sommeil,
je vois ton visage refléter sans douleur
la puissante pression du jour.

La pleine lumière nous aide à supporter la terre.

En ce sanctuaire, entre nos yeux, entre nos lèvres
où s'éclairent et murmurent nos Dieux,
nous sommes lavés,
le cœur nu comme le corps, face à la vie.
Le matin saute à la corde entre les branches
légères
et, boomerang des jardins, la balle au bond
saisie dans un rire
je traverse la clarté comme un coq
jusqu'aux pointes de la vague suppliante
les nerfs tendus comme une voile sous le vent
et j'accepte.

J'accepte le rivage déchirant et ses cris
j'accepte l'écroulement du pont sur la plage
j'accepte le passage obsédant des planètes
j'accepte ma raison coléreuse
j'accepte ma passion
et l'aube hirsute hurle mon nom sur la mer
hurle ma joie
à grands éclats de vitre claire
sur les briques nouvelles de la ville
aube impétueuse aube déchaînée
comme une torpille dans mes bras ouverts.

IX

Combattants d'un même salut,
au delà des murs, au delà des pays,
sur le toit du monde où nous saluons la vérité,
combattants d'un même salut,
nous avons affronté l'ennemi aux mille masques,
le néant vert aux yeux de fracas.

Mais aujourd'hui j'aime ce combat
où nos armes se sont découvertes.
J'aime ce combat où tout coup de dé,
tout élan avorté,
tout recul, toute envolée
était marqué du sceau inévitable de la bonté.
J'aime ce combat dans la mine épuisante,
j'aime ce visage bafoué par la nuit,
ces mains tordues par les geysers,
ce cœur de lave dans la gorge,
j'aime chacun des pas accomplis dans la catastrophe mythologique
où mon père a brisé ma lance
et fait surgir ma violence.

J'aime cette jetée sur l'océan hostile et musclé,
cette pyramide édifiée sur le terrain vague de ma vie,
ta vie.

Venise, 25 septembre 1954.

ALAIN JOUFFROY

LE DUALISME DES ONDES ET DES CORPUSCULES DANS L'ŒUVRE D'ALBERT EINSTEIN

(Suite et fin)

La théorie de la Relativité, tant sous sa forme générale que sous sa forme primitive dite « restreinte », cherche à représenter tout l'ensemble de la réalité physique à l'aide de « champs », c'est-à-dire de grandeurs satisfaisant à certaines équations aux dérivées partielles et variant continûment dans tout l'espace au cours du temps, donc fonctions continues en tout point de l'espace-temps. Mais une telle entreprise ne va pas sans difficultés quand on veut tenir compte de l'existence d'une structure discontinue de la Matière et de l'Électricité. Nous avons vu déjà que, pour introduire cette structure discontinue au sein du champ électromagnétique, Lorentz avait été obligé d'introduire, dans ses équations du champ, des seconds membres où figuraient des termes représentant les densités de charge et de courant électrique, et jouant le rôle de sources du champ, et nous avons insisté sur le caractère un peu dissymétrique et bâtard de la synthèse ainsi obtenue. Sans doute, avec un peu de répugnance intérieure, Einstein s'était engagé dans la même voie quand il avait bâti, dans le cadre de la Relativité générale, sa célèbre théorie de la gravitation ; il en avait, en effet, écrit l'équation générale sous la forme bien connue :

$$R_{ik} - \frac{1}{2} g_{ik} R = \varkappa T_{ik},$$

où l'on voit, comme dans les équations de Lorentz, le premier membre exprimé à l'aide des grandeurs de champ (qui sont ici les dix composantes g_{ik} du tenseur métrique), tandis qu'au second membre apparaissent les composantes du tenseur énergie-quantité de mouvement qui jouent le rôle de sources pour le champ de gravitation.

Mais il n'était aucunement satisfait de cette manière d'exprimer les relations entre la matière et le champ. Un jour il a même écrit, en parlant de l'équation que je viens de rappeler, la phrase assez amusante suivante : « Elle (cette équation) ressemble à un édifice dont une aile (le premier membre) serait bâtie en marbre fin, tandis que l'autre (le second membre) serait en bois de qualité inférieure. » Et sans aucun doute pensait-il la même chose des équations de Lorentz.

Sous quelle forme concevait-il donc la véritable manière de se représenter la relation existant entre les champs et les corpuscules de matière ou d'électricité ? Il l'a exprimée bien des fois en des termes qui me semblent être allés en se précisant au cours de sa maturité.

Son idée essentielle a été que la totalité de la réalité physique (y compris les corpuscules) devait pouvoir être décrite par des solutions appropriées des équations du champ. Dans la théorie idéale qu'il rêvait, il n'y avait pas place pour des termes représentant des sources ou pour des solutions à singularité correspondant à l'existence de telles sources[1]. La raison en est, disait-il, que, si l'on n'exclut pas formellement les sources de champ et les solutions à singularité, les équations différentielles du champ ne suffisent pas à déterminer complètement le champ total. Pour lui, par conséquent, rien dans les

1. Telle paraît du moins avoir été l'opinion d'Einstein à la fin de sa vie. Auparavant, il avait parfois envisagé la représentation des corpuscules par des singularités du champ.

équations du champ ne devait directement traduire l'existence des corpuscules ; c'est ce qu'il exprimait catégoriquement en écrivant [1] : « Ce qui me paraît certain, c'est qu'il ne faut pas qu'il y ait, dans les fondements d'une théorie cohérente du champ, un concept quelconque concernant les corpuscules. Toute la théorie doit être basée uniquement sur des équations aux dérivées partielles libres de singularités. »

Dans un autre article [2], analysant la théorie de Maxwell-Lorentz, il la critiquait en disant : « La combinaison de l'idée d'un champ continu avec celle de points matériels discontinus dans l'espace apparaît comme contradictoire. Une théorie cohérente du champ exige que tous les éléments qui y figurent soient continus, non seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace et en tous les points de l'espace. De là vient que la particule matérielle n'a pas de place comme concept fondamental dans une théorie du champ. Ainsi, même indépendamment du fait que la gravitation n'y est pas incluse, la théorie de Maxwell ne peut être considérée comme une théorie complète. »

Cette attitude d'Einstein ne signifiait nullement qu'il niait l'existence des corpuscules : il avait trop contribué lui-même au développement de la théorie atomique de la matière pour ne pas savoir, mieux que tout autre, que l'existence des corpuscules est un fait incontestable. Mais il pensait que le corpuscule n'est pas un élément qui se surajoute au champ pour ainsi dire de l'extérieur, qu'il doit bien plutôt appartenir à la structure même du champ et en constituer une sorte d'anomalie locale. Pour lui, les champs réalisés dans la nature (qu'ils fussent électromagnétiques, gravitiques ou autres) devaient toujours comporter de très petites régions où

1. *Conceptions scientifiques morales et sociales* (Flammarion, traduction Solovine, 1952), p. 86.
2. *Loc. cit.*, p. 133.

les valeurs du champ deviendraient extrêmement grandes et qui répondraient à notre notion usuelle de corpuscules. On a donné à ce type de champ le nom expressif de « champ à bosses » (*bunched field*).

Einstein a exprimé cette manière de concevoir les corpuscules avec une très grande clarté. Laissons-lui encore la parole [1] : « La matière qui produit des impressions sur nos sens n'est réellement qu'une grande concentration d'énergie dans des espaces très petits. Nous pourrions donc regarder la matière comme constituée par des régions de l'espace où le champ est extrêmement intense... Une pierre lancée est, de ce point de vue, un champ qui varie et où les états de plus grande intensité du champ se déplacent dans l'espace avec la vitesse de la pierre. Il n'y aurait pas de place dans cette nouvelle physique à la fois pour le champ et pour la matière, *car le champ y serait la seule réalité*... Notre problème ultime serait donc de modifier les lois du champ de telle sorte qu'elles restent encore valables dans les régions de l'espace où l'énergie est énormément concentrée. » Notons, en passant, que les équations auxquelles Einstein fait allusion dans cette dernière phrase sont sans doute des équations non linéaires analogues à celles qui s'étaient introduites d'elles-mêmes dans la théorie de la gravitation et dont il jugeait probablement l'intervention indispensable dans toutes les théories du champ.

Einstein connaissait la difficulté de la mise en œuvre de la conception qu'il prônait et reconnaissait n'avoir pu construire un champ à bosse libre de singularité susceptible de représenter un corpuscule (sauf peut-être la solution très curieuse qu'il avait obtenue avec M. Rosen dans la théorie relativiste du champ statique de gravitation à symétrie sphérique), mais il ajoutait :

1. *Loc. cit.*, p. 239.

« Cependant une chose est certaine : si une théorie du champ peut aboutir à une représentation de corpuscules libre de singularités, alors le comportement de ces corpuscules sera uniquement déterminé par les équations différentielles du champ. » Et pour lui c'était la raison essentielle qui imposait la représentation des corpuscules par des champs à bosses.

Le désir d'Einstein d'arriver à incorporer le corpuscule dans le champ devait bientôt le conduire à rechercher et à obtenir un très important résultat. Dans la théorie de la Relativité générale, on admet en dehors des équations du champ un postulat qui en est indépendant : le mouvement d'un point matériel dans l'espace-temps rendu courbe par la présence du reste de la matière doit s'effectuer suivant une géodésique de cet espace-temps. Toujours guidé par l'idée que toute l'évolution du monde matériel doit être entièrement déterminée par les seules équations du champ, Einstein a cherché à démontrer à partir des seules équations $R_{ik} - \frac{1}{2} g_{ik} R = 0$ débarrassées de leur second membre en T_{ik} que, s'il existe une région extrêmement petite où le champ prend des valeurs extrêmement élevées, le mouvement dans l'espace de cette petite région au cours du temps est nécessairement représenté par une ligne d'Univers qui est une géodésique de l'espace-temps... Il put donner une démonstration de cet important résultat en 1927 dans un mémoire écrit en collaboration avec M. Grommer : une démonstration analogue avait d'ailleurs été donnée dès l'année précédente par M. Georges Darmois. Ce théorème, dont on a pu donner depuis des démonstrations plus complètes et plus élégantes, montre bien, conformément aux idées d'Einstein, que, si l'on considère les éléments de la matière comme étant des régions de forte concentration du champ, le mouvement de ces éléments dans un champ de

gravitation est entièrement déterminé par les seules équations du champ et que, d'ailleurs, il s'effectue bien en accord avec le postulat sur les lignes géodésiques usuellement admis en Relativité générale, postulat qui se trouve ainsi devenir inutile en tant qu'hypothèse complémentaire.

***

J'ai dit plus haut qu'entre 1924 et 1927 j'avais peu à peu aperçu une interprétation des conceptions de la Mécanique ondulatoire, alors en plein développement, qui me paraissait susceptible de fournir une image claire et intelligible du dualisme des ondes et des corpuscules. Cette interprétation m'avait certainement été plus ou moins consciemment suggérée par les idées d'Einstein sur la relation des corpuscules et des champs : on s'en rendra compte aisément plus loin.

Dans les travaux si remarquables qu'il avait consacrés à développer le formalisme de la Mécanique ondulatoire, M. Schrödinger était parti d'une extrapolation, au delà des limites de validité de l'Optique géométrique, de la théorie optico-mécanique d'Hamilton-Jacobi : il avait ainsi pu déterminer l'équation aux dérivées partielles à laquelle doit satisfaire la fonction représentant l'onde associée à un électron, fonction que depuis lors on a toujours l'habitude de désigner par la lettre grecque ψ. Il avait alors admis, et on l'a toujours fait ensuite, que la fonction ψ devait être une solution régulière de l'équation des ondes, analogue par conséquent aux ondes continues des théories ondulatoires de la Physique classique, de l'Optique de Fresnel et de Maxwell, par exemple. Mais cette hypothèse, qui paraissait si naturelle, entraînait de graves conséquences, car, dans une onde continue, tous les points jouent un rôle analogue, et, au sein d'une telle onde, il n'y a rien qui

permette de définir la position instantanée, ni le mouvement d'un corpuscule et, par conséquent, de lui attribuer une trajectoire. La considération exclusive des ondes continues paraissait donc exclure, *a priori*, toute possibilité d'obtenir une représentation synthétique claire du dualisme des ondes et des corpuscules.

L'emploi de l'onde continue permettait cependant de construire une sorte d'image hydrodynamique de la propagation de l'onde que M. Madelung fut le premier à signaler. Elle consiste à considérer un fluide fictif dont la densité serait égale en tout point de l'espace et à tout instant à l'intensité de l'onde continue (c'est-à-dire à la grandeur $|\psi|^2$), et qui s'écoulerait en se conservant, au fur et à mesure que l'onde se propage, le long de « lignes de courant » qu'il est aisé de définir analytiquement. Cette image hydrodynamique avait l'avantage d'être en accord avec un fait fort important que M. Max Born venait de mettre en évidence dans ses recherches, savoir qu'en Mécanique ondulatoire la grandeur $|\psi|^2$ donne en chaque point et à chaque instant « la probabilité de présence » du corpuscule. Néanmoins, comme elle devait être applicable à la description du mouvement d'un *seul* corpuscule, elle présentait ce caractère gênant de mettre toutes les lignes de courant sur un pied d'égalité et de ne point permettre de considérer l'une d'entre elles comme étant la trajectoire du corpuscule. Elle conduisait donc presque inévitablement à considérer le corpuscule, pourtant unique, comme décrivant à la fois toutes les lignes de courant, simultanément, mais avec des probabilités différentes. Peu à peu on était ainsi entraîné vers la conclusion paradoxale que la statistique devait nécessairement s'introduire dans l'étude du mouvement d'un seul corpuscule.

Cette conception, qui gagnait progressivement du terrain parmi les théoriciens de la Physique, ne me

semblait pas satisfaisante : elle me paraissait devoir aboutir à des conclusions difficilement acceptables. Cherchant à l'éviter, j'eus alors une idée assez subtile à laquelle je donnai le nom de « théorie de la double solution ». Mon raisonnement était le suivant : puisque l'onde régulière envisagée par la Mécanique ondulatoire usuelle donne par ses lignes de courant une représentation exacte d'un ensemble de trajectoires que le corpuscule peut parcourir, on peut admettre qu'elle conduit à une représentation statistique tout à fait exacte, ce qui explique les succès que l'on obtient en l'employant ; mais, et c'est là une idée sur laquelle Einstein devait bien souvent insister par la suite, il paraît bien difficile de penser qu'elle fournisse à elle seule une représentation *complète* de la réalité physique puisqu'elle ne contient aucun élément qui permette d'y retrouver le corpuscule. Convaincu que la véritable solution du problème des ondes et des corpuscules devait permettre de se représenter le corpuscule comme une sorte d'accident local incorporé dans la structure d'une onde, j'en arrivais à me dire que la réalité physique ne pouvait pas être représentée par des solutions régulières de l'équation des ondes, mais qu'elle devait l'être bien plutôt par d'autres solutions de cette même équation des ondes que je désignais par u (pour les distinguer des solutions régulières ψ), comportant une singularité en général mobile que l'on pourrait assimiler au corpuscule.

J'avais pu assez rapidement apercevoir entre l'onde régulière et l'onde singulière une relation (le théorème de guidage) qui m'était apparue (et qui m'apparaît encore aujourd'hui) comme tout à fait importante. A l'heure actuelle, il m'est possible d'en donner l'énoncé général suivant : « Supposons qu'il soit possible de coupler les solutions de l'équation des ondes de façon qu'à toute solution régulière corresponde une solution à singu-

larité mobile *qui possède les mêmes lignes de courant* : alors la singularité mobile suivra nécessairement l'une des lignes de courant. » Ce résultat me paraissait jeter beaucoup de lumière sur le rôle respectif des ondes régulières et des ondes à singularité : puisque les deux solutions couplées admettaient les mêmes lignes de courant, la solution régulière, bien que fictive, devait donner une représentation statistique exacte des mouvements, mais la solution à singularité pouvait seule donner une description complète du phénomène individuel parce qu'elle comportait le mouvement d'une singularité sur l'une des lignes de courant. Il me semblait en résulter assez aisément que le $|\psi|^2$ devait bien donner la probabilité de présence de la singularité en un point quand on ignorait laquelle des lignes de courant elle parcourait.

On pouvait m'objecter que ma théorie faisait intervenir une solution à singularité des équations du champ *u* et qu'elle n'était pas en accord avec les conceptions d'Einstein qui, pour de très fortes raisons, ne voulait pas admettre de solution à singularité. En réalité, j'ai reconnu dans ces dernières années que cette difficulté n'était pas réelle : on peut très bien, en effet, substituer sans inconvénient à l'onde *u* à singularité ponctuelle une onde *u* présentant une « bosse » au sens d'Einstein, c'est-à-dire comportant une très petite région où le champ *u* aurait des valeurs très élevées, mais non infinies : la relation du guidage reste exacte pour le mouvement de la bosse. On peut même supposer, si l'on veut, qu'à l'intérieur de la bosse l'équation de l'onde *u* ne coïncide plus avec l'équation linéaire des ondes ψ, mais qu'elle a une forme plus compliquée, par exemple non linéaire. On se rend compte alors aisément que, l'onde *u* pouvant être conçue comme un champ à bosse, la représentation du corpuscule fournie par la théorie de la double solution coïncide exactement avec

l'image du corpuscule préconisée par Einstein. Mais comme ici, en dehors de la bosse, le champ *u* a un caractère ondulatoire, on obtient aussi une image très claire du dualisme onde-corpuscule dans laquelle le corpuscule apparaît bien comme un accident local incorporé dans une onde.

Il y avait donc dans ces perspectives nouvelles de quoi me réjouir. Malheureusement, l'établissement sur des bases véritablement rigoureuses et satisfaisantes de la théorie de la double solution se heurtait à toutes sortes de difficultés, les unes mathématiques, les autres physiques. J'étais bien loin de pouvoir les résoudre et j'avais dû me contenter de donner en mai 1927, dans le *Journal de Physique*, le résumé des résultats que j'avais pu obtenir. Mais je sentais qu'ils étaient très imparfaits.

Dans ce printemps de 1927, où je m'efforçais de développer une interprétation de la Mécanique ondulatoire et du dualisme des ondes et des corpuscules qui me paraissait claire et conforme aux idées, qui m'avaient si souvent guidé, d'Albert Einstein, une tout autre manière de voir se développait grâce aux travaux de MM. Niels Bohr et Max Born et de leurs brillants élèves, MM. Heisenberg et Dirac. Elle était, nous l'avons dit plus haut, la conséquence en quelque sorte inévitable de l'emploi exclusif de l'onde régulière. Elle paraissait aussi être imposée par la découverte des relations d'incertitude dont M. Heisenberg venait de montrer qu'elles résultaient nécessairement du formalisme de la Mécanique ondulatoire. Contrairement à la tendance de M. Schrödinger, qui aurait voulu ne conserver en Mécanique ondulatoire que la notion d'onde régulière, à l'exclusion de celle de corpuscule, la nouvelle interprétation conservait à la fois les idées d'onde et de corpuscule, mais en ne leur laissant plus qu'une sorte d'existence fantomatique et ne cherchant aucunement à les réunir, comme je le tentais, dans le cadre d'une

représentation spatio-temporelle claire. Le corpuscule n'a plus pour elle ni position, ni vitesse, ni trajectoire bien déterminées : il peut seulement se révéler, quand on fait une observation ou une mesure, comme ayant telle position, telle énergie ou telle quantité de mouvement. Il possède pour ainsi dire à chaque instant toute une série de positions et d'états de mouvement possibles qui peuvent s'actualiser, au moment de la mesure, avec certaines probabilités. A côté de ce corpuscule à l'aspect fuyant qui n'est plus un objet bien défini dans l'espace et dans le temps, l'onde régulière ψ n'a plus du tout, elle non plus, le caractère d'une réalité physique que possédaient les ondes de la physique classique : elle n'est plus qu'une fonction mathématique servant à représenter les probabilités respectives des divers résultats des observations ou mesures faites sur le corpuscule.

La nouvelle interprétation était très révolutionnaire : elle renonçait aux descriptions précises dans le cadre de l'espace et du temps, elle abandonnait la causalité et le déterminisme des phénomènes physiques. Bientôt M. Bohr allait la résumer en introduisant la curieuse mais un peu trouble notion de « complémentarité », suivant laquelle le corpuscule et l'onde sont des « aspects complémentaires de la réalité » qui se complètent en s'excluant, chacun de ces deux aspects ne se manifestant dans l'expérience qu'au détriment de l'autre. En s'orientant vers de telles conceptions, on s'éloignait évidemment complètement de la représentation synthétique des corpuscules et des champs dans le cadre de l'espace et du temps qu'avait rêvée Einstein.

***

A la fin d'octobre 1927 eut lieu, à Bruxelles, le Ve Conseil de Physique Solvay, consacré à la Mécanique ondulatoire et à son interprétation. J'y fis un

exposé de ma tentative, mais, pour diverses raisons, je le fis sous une forme un peu tronquée en insistant principalement sur l'image hydrodynamique. Mon rapport ne fut guère goûté : groupés autour de MM. Bohr et Born, le groupe très actif des jeunes théoriciens, qui comprenait MM. Pauli, Heisenberg et Dirac, était entièrement acquis à l'interprétation purement probabiliste dont ils étaient les auteurs. Quelques voix s'élevaient cependant pour combattre ces idées nouvelles. H. A. Lorentz affirmait sa conviction qu'il fallait conserver le déterminisme des phénomènes et leur interprétation par des images précises dans le cadre de l'espace et du temps, mais son intervention très remarquable n'apportait aucun élément constructif. M. Schrödinger préconisait l'abandon complet de la notion du corpuscule pour ne conserver que celle des ondes régulières du type classique, mais j'étais convaincu qu'une telle tentative ne pouvait aboutir.

Qu'allait dire Einstein dans ce débat dont pouvait sortir la solution du redoutable problème qui l'avait tant préoccupé depuis sa géniale intuition sur les quanta de lumière ? A mon grand désappointement, il ne dit presque rien. Une seule fois, il prit la parole pendant quelques minutes : rejetant l'interprétation probabiliste, il lui fit en termes très simples une objection qui, je le crois, a conservé un grand poids. Puis il retomba dans son mutisme. Dans des conversations privées, il m'encourageait dans mes tentatives, sans cependant se prononcer sur la théorie de la double solution qu'il ne semblait pas avoir étudiée de près. Il affirmait que la Physique quantique s'engageait dans une mauvaise voie et, en face de cette évolution, il semblait découragé. Un jour, il me dit : « Ces problèmes de Physique quantique deviennent trop complexes. Je ne peux plus me mettre à étudier des questions aussi difficiles : je suis trop vieux ! » Phrase bien étrange dans

la bouche de ce savant illustre qui n'avait alors que quarante-huit ans, et dont la pensée audacieuse ne passait pas pour se laisser aisément décourager par la difficulté des problèmes !

Je revins du Conseil Solvay très décontenancé par l'accueil qu'avaient reçu mes idées. Je ne voyais pas la manière de surmonter les obstacles qu'elles rencontraient et les objections qui m'avaient été faites. J'avais l'impression que le courant qui portait la presque unanimité des théoriciens qualifiés à adopter l'interprétation probabiliste était irrésistible. Je me ralliai donc à cette interprétation et je la pris comme base de mes enseignements et de mes recherches. La seule tentative qui avait été faite (la seule peut-être qui pouvait être faite) pour résoudre le problème des ondes et des corpuscules dans le sens que souhaitait Einstein semblait avoir définitivement échoué.

Einstein, cependant, ne se rendait pas. Bientôt émigré aux États-Unis, il ne cessait d'adresser dans tous ses écrits de vives critiques à l'interprétation purement probabiliste de la Mécanique ondulatoire. Il y eut des escarmouches assez vives entre M. Bohr et lui, notamment en 1935, où Einstein, avec la collaboration de M. Rosen, écrivit, dans la *Physical Review*, un article développant une nouvelle objection contre l'opinion dominante, à laquelle M. Bohr riposta par une réponse dans le même périodique.

Dans cette joute, Einstein se trouvait presque isolé, n'ayant guère comme compagnon de lutte que M. Schrödinger, auteur, lui aussi, de nombreuses et très fines objections contre l'interprétation probabiliste. Mais l'attitude d'Einstein restait purement négative : il rejetait la solution de l'énigme des ondes et des corpuscules qui avait prévalu, mais il n'en proposait aucune autre, ce qui, évidemment, affaiblissait sa position. Il se consacrait alors à ses recherches sur les théories

unitaires qui, prolongeant l'effort réalisé par le développement de la Relativité générale, cherchent à englober le champ de gravitation, le champ électromagnétique et, éventuellement, d'autres champs, dans une image unique, grâce à une complication adéquate de la géométrie de l'espace-temps. Ces théories unitaires, qui avaient pris successivement dans l'esprit d'Einstein des formes assez diverses, présentèrent à la fin de sa vie un aspect très intéressant qui a été très brillamment étudié en France, dans ces dernières années, par Mme Tonnelat et son école.

Mais, même si ces très intéressantes tentatives unitaires devaient continuer à se développer, elles ne sauraient aucunement conduire, du moins sous leur forme actuelle, à une représentation exacte de la réalité physique puisqu'elles ne contiennent pas les quanta. Einstein le savait mieux que tout autre, lui qui avait découvert les quanta de lumière ! Il se rendait très bien compte qu'on pouvait lui reprocher d'avoir abandonné tout travail constructif dans le domaine des quanta et, dans la dernière lettre qu'il m'a adressée, le 15 février 1954, il me disait assez drôlement : « Je dois ressembler à une autruche qui sans cesse cache sa tête dans le sable relativiste pour n'avoir pas à regarder en face ces vilains quanta. »

Cependant, la controverse s'éteignait lentement. La plupart des physiciens admettaient sans discussion l'interprétation probabiliste, les uns parce qu'ils la trouvaient réellement satisfaisante, les autres, plus pragmatistes, parce que le formalisme de la Mécanique quantique leur paraissait fournir tous les instruments qui leur étaient nécessaires pour leurs prévisions et qu'ils ne se souciaient plus guère de savoir quelle réalité pouvait bien se cacher derrière le rideau des équations.

Le temps passait et, en 1949, Albert Einstein atteignait sa soixante-dixième année. A cette occasion, comme il

est souvent d'usage en pareil cas, un livre jubilaire fut publié aux États-Unis. Il était intitulé *Einstein philosopher and scientist*[1] et contenait des articles dus à un grand nombre de savants émules ou élèves d'Einstein. Quand on feuillette cet ouvrage, on éprouve très vite une grande surprise : on s'attendait à y trouver des hommages unanimes au génial savant qui a découvert la Relativité et les quanta de lumière, et l'on a l'étonnement d'y lire, dans un grand nombre d'articles, des critiques très vives et même souvent acerbes, adressées au physicien, que volontiers l'on qualifierait d'attardé, qui n'avait jamais voulu admettre l'interprétation probabiliste de la Physique quantique, ni se laisser séduire par les beautés de la complémentarité. Ces attaques attristèrent certainement Einstein : il disait, paraît-il, dans l'intimité : « Cet ouvrage n'est pas pour moi un livre jubilaire, c'est ma mise en accusation. »

Mais, quand on est mis en accusation, on a le droit de se défendre et Einstein a usé de ce droit. A la fin du volume, on trouve un article signé de lui où il donne, à nouveau, une série d'arguments pour justifier son point de vue. Plus que jamais, il affirme que, si l'interprétation probabiliste constitue une théorie *statistique exacte*, elle ne donne certainement pas une description *complète* de la réalité physique. A l'aide de nombreux exemples, il cherche à montrer à quelles difficultés (il eût dit volontiers à quelles absurdités) on est conduit si l'on veut attribuer au formalisme actuel de la Mécanique quantique le sens d'une telle description complète. L'article, très beau, est l'un des plus remarquables qui soient sortis de la plume d'Einstein à la fin de sa vie.

1. Paul Arthur Schilpp, éditeur, Evanston, Illinois.

***

Au moment où paraissait le livre jubilaire dont je viens de parler, je faisais, à l'Institut Henri-Poincaré, des cours où j'exposais les questions relatives à l'interprétation de la Mécanique ondulatoire que, depuis d'assez longues années, je n'avais pas reprises dans le détail. A cette occasion, j'avais revu les objections faites par Einstein et par M. Schrödinger, et les réponses qui leur avaient été faites, notamment par M. Bohr. Je concluais toujours, comme depuis des années, en faveur de l'interprétation probabiliste, cependant je ressentais une certaine impression de malaise : les objections me paraissaient fortes et les réponses pas toujours très claires. Peu à peu et presque à mon insu, l'adhésion que, vingt-cinq ans auparavant, je m'étais cru contraint d'apporter à l'interprétation probabiliste et à l'idée de complémentarité se trouvait ébranlée.

C'est alors que, dans l'été de 1951, j'eus connaissance des travaux qu'allait publier aux États-Unis M. David Bohm, où il reprenait l'image hydrodynamique et, en les commentant et les approfondissant sur plusieurs points, quelques-unes des idées que j'avais émises en 1927. Cette publication ramena mon attention sur l'autre voie d'interprétation où je m'étais alors engagé. Peu après, M. Jean-Pierre Vigier, qui travaillait à l'Institut Henri-Poincaré, me fit observer l'analogie qui existait entre mon ancien théorème du guidage et le théorème d'Einstein-Darmois sur le mouvement d'un corpuscule dans un champ de gravitation : dans un cas comme dans l'autre, le mouvement du corpuscule est entièrement déterminé par les équations différentielles du champ dont il fait partie. En 1927, je n'avais malheureusement pas remarqué cette analogie : si je l'avais fait, elle m'aurait sans doute beaucoup encouragé à persévérer dans la voie de la double solution.

Depuis quatre ans, mon attention a été ainsi très fortement attirée de nouveau vers l'interprétation de la Mécanique ondulatoire par la double solution abandonnée depuis vingt-cinq ans, et je me suis remis au travail dans cette direction avec quelques jeunes collaborateurs. Ce n'est pas le lieu ici de rappeler les résultats que nous avons pu obtenir. Je dirai seulement que certaines des difficultés que j'avais rencontrées en 1927 ont pu, à mon avis, être surmontées, mais que beaucoup d'autres ne le sont pas encore.

Einstein, dans sa retraite de Princeton, a suivi avec intérêt les travaux de M. Bohm et ceux de l'Institut Henri-Poincaré, qui répondaient si exactement à ses tendances. Il gardait cependant cette attitude réservée qui, depuis 1925, l'avait empêché de faire et même d'encourager explicitement toute tentative de solution du problème des ondes et des corpuscules. Dans le livre jubilaire consacré en 1953 à M. Max Born, il élevait même quelques objections contre la formule du guidage, objections que, personnellement, je crois possible d'écarter.

Cependant, il était certainement très heureux de voir reparaître une certaine résistance à l'interprétation purement probabiliste de la Physique quantique, à laquelle il n'avait jamais cru. Il m'envoyait des encouragements et me faisait même parvenir une de ses plus récentes photographies avec une dédicace.

Dans une lettre privée [1], il écrivait : « Il est réel que mes collègues parisiens, dans leurs travaux scientifiques des années récentes, se tiennent beaucoup plus près de moi que les théoriciens américains. » Et, faisant allusion au fait que la presque unanimité des physiciens adhéraient à l'interprétation probabiliste, il ajoutait avec ironie : « Il m'est difficile de comprendre combien,

1. Citée par M. André George dans un article paru dans la revue *Synthèse* (numéro de mai-juin 1955).

particulièrement dans les périodes de transition et d'incertitude, la mode joue en science un rôle à peine inférieur à celui qu'elle joue dans l'habillement des femmes. L'homme est vraiment un animal très sensible à la suggestion en toutes choses, et pas seulement en politique. »

Albert Einstein a achevé sa vie à Princeton, le 18 avril dernier, dans la petite maison où il vivait, très retiré, depuis de longues années. Dans sa jeunesse, à l'époque où il multipliait les preuves de son fulgurant génie, il avait été le premier, dans sa théorie des quanta de lumière, à reconnaître au sein du rayonnement le dualisme des ondes et des corpuscules. Il avait tout de suite aperçu la difficulté de trouver une solution claire du redoutable problème, intimement apparenté à l'existence des quanta, que ce dualisme posait. Toute sa vie, cette question devait le préoccuper. Dans la maturité de son âge, il avait vu triompher dans l'esprit des physiciens une solution de l'énigme qui n'était point celle qu'il souhaitait ; jamais il ne lui avait donné son approbation. A la fin de son existence, cette attitude de protestation avait fait de ce grand savant, à qui les voies les plus importantes de la Physique contemporaine devaient leur origine, un chercheur presque isolé qui paraissait rester à l'écart du mouvement scientifique de son temps.

S'il avait vécu davantage, aurait-il vu triompher, dans la direction indiquée par la théorie de la double solution, une interprétation du dualisme des ondes et des corpuscules plus conforme à ses vues ? Il serait, à l'heure actuelle, imprudent de l'affirmer trop catégoriquement. Une chose, cependant, me paraît certaine : si une interprétation de ce genre parvenait à surmonter entièrement les obstacles qui s'opposent encore à son adoption, elle fournirait du dualisme des ondes et des

corpuscules une image tout à fait d'accord avec celle qu'Einstein avait toujours souhaitée et entrevue. Et cette image serait infiniment plus claire et plus intelligible que celle que nous offre aujourd'hui l'assez nébuleuse conception de la complémentarité.

Mais le problème est bien difficile. Que d'efforts il faudrait encore pour en arriver là ! Devant l'esprit humain qui l'interroge, la nature défend jalousement ses secrets.

Le grand Voile est bien lourd à soulever !

LOUIS DE BROGLIE

MAGDALENA

Quelques jours avant la fête de Notre-Dame des Plantes [1], on apporta le cercueil de Magdalena. On l'avait mis sur un grand char à ridelles recouvert d'un lit de foin sur lequel on avait jeté une couverture bariolée. Les chevaux, dans l'ombre qui tombait des tilleuls, baissaient très bas leurs têtes enfouies dans des sacs au fond desquels ils attrapaient un peu d'avoine ; ils se défendaient des mouches avec somnolence. Ils avaient fait une longue route. La nouvelle se répandit très vite ; à peine l'homme qui avait ramené le corps avait-il attaché les rênes à la clôture que déjà les gens se rassemblaient et se tenaient là tous ensemble, attendant de voir ce qui allait arriver. En haut, sur les pierres plates du sentier, se montra l'abbé Peïkswa. Immobile, comme s'il hésitait, ou comme s'il rassemblait ses forces. A la fin, lentement, il commença à descendre, s'arrêta de nouveau, sortit son mouchoir et le chiffonna en le tournant entre ses doigts.

Le scandale de Magdalena avait duré une demi-année environ, et par sa faute. On aurait pu l'éviter. A l'arrivée de l'abbé Peïkswa, elle était déjà gouvernante à la cure, et personne ne se souciait de ce qui se passait là ; un prêtre aussi est un homme. Seulement, elle avait pris une allure indécente. Elle marchait, le menton en avant, en se balançant, presque en dansant. Elle trouvait un

1. L'Assomption.

plaisir visible à s'approcher du prêtre ou à lui dire un mot de manière à faire comprendre clairement aux autres femmes : « Vous embrassez ses mains et sa robe, mais, moi, je l'ai tout entier. » Ce qui amenait les gens à imaginer comment lui, celui-là même qu'ils voyaient devant l'autel, était couché avec elle, nu, dans son lit, ce qu'ils se disaient et ce qu'ils faisaient. C'est un principe généralement admis qu'en ces matières on peut pardonner beaucoup tant que n'interviennent pas des images importunes, dont on ne peut pas se débarrasser.

Examinant la conduite de Magdalena dans son ensemble (elle avait servi pendant deux ans chez le vieux curé), les habitants de Ginè, au cours de conversations interminables, arrivèrent à la conclusion qu'auparavant déjà tout ne se passait pas comme il aurait fallu. Si son mariage n'avait finalement pas eu lieu et si le garçon en avait tout de suite épousé une autre, ce n'était pas seulement à cause de son âge — elle avait déjà au moins vingt-cinq ans — ni parce qu'elle était pauvre, fille d'un paysan sans terre, et qu'elle n'était pas du pays. Aucune tentative pour le convaincre n'avait donné de résultat, il était prêt à agir contre la volonté de ses parents. Et à ce propos déjà il convient de remarquer que Magdalena devait avoir des dons spéciaux. Pourtant il s'était ravisé au dernier moment. Il avait pris peur : trop chaude, ignorant la mesure. D'autres événements analogues apparaissaient maintenant sous un jour nouveau et se complétaient l'un l'autre. Et pour quelqu'un qui aurait pu jusqu'ici nourrir des doutes, voilà qu'il y avait ce cercueil.

Comme Antonine prononçait son nom en l'accompagnant d'un crachat, Thomas était mal disposé à l'égard de Magdalena, bien qu'il n'eût pour cela aucune raison. Elle l'attirait à la cuisine et lui donnait des gâteaux chaque fois qu'il allait à la cure du temps du vieux curé. A vrai dire il l'admirait alors et quelque chose,

lorsqu'elle était là, se serrait dans sa gorge. Ses jupes bruissaient, la ceinture marquait profondément la taille ; lorsqu'elle se penchait sur la plaque du fourneau et goûtait les plats avec une cuillère, une petite boucle de cheveux s'échappait près de son oreille, et de côté, dans son corsage, sa poitrine ballait. Il y avait aussi un lien entre eux : il savait comment elle était faite, et elle ne savait pas qu'il le savait. Il y avait un arbre penché très bas sur l'eau, où l'on pouvait grimper et se cacher dans les feuilles. Le cœur bat : viendra-t-elle, ne viendra-t-elle pas ? L'Issa devient rose sous le soleil couchant, les poissons s'ébattent. Thomas demeurait bouche bée, regardant un vol de canards, et voici qu'elle tâtait déjà l'eau du pied pour voir si elle était chaude et retirait sa chemise par la tête. Elle n'entrait pas dans l'eau comme les bonnes femmes qui s'accroupissent en plusieurs fois en faisant des éclaboussures. Lentement, pas à pas. Ses seins penchaient sur les côtés, et sous le ventre elle n'était pas très noire ; un peu. Elle plongeait et nageait « à la chien », faisant de temps en temps jaillir une fontaine en frappant l'eau du pied, jusqu'à l'endroit où les feuilles de nénuphars recouvrent la rivière. Ensuite elle revenait et se lavait avec du savon.

Les bruits qui arrivaient aux oreilles de Thomas restaient pour lui assez confus et pourtant ils le terrifiaient. Il n'est sans doute pas possible que celui qui tonne en parlant du feu infernal soit lui-même un pécheur. Et si lui, qui donne l'absolution, est comme les autres, alors quelle est la valeur de tout cela ? D'ailleurs Thomas ne se posait pas de questions précises et il n'aurait certainement pas osé importuner les adultes en les interrogeant. Magdalena prit pour lui le charme de ce qui est défendu. Les adultes, eux, s'emportaient contre elle. Ils faisaient une distinction, dont Thomas était incapable : elle, c'était une chose, et le prêtre, quand il revêtait son

surplis, c'en était une autre. Mais elle avait troublé l'ordre, détruit la paix et elle leur avait gâté le plaisir des sermons.

Cependant l'abbé Peïkswa se rapprochait, et la curiosité les gagnait tous : qu'ordonnerait-il de faire du cercueil ? Lorsqu'il fut près du char, ils commencèrent à détourner la tête. Car il pleurait. Les larmes coulaient sur ses joues, l'une après l'autre ; ses lèvres tremblaient, il les tenait serrées. Il les ouvrit seulement pour dire qu'il les priait de porter le corps en haut, à l'église. Pour la suicidée, il préparait un enterrement chrétien. Ils enlevèrent la couverture, et le cercueil de bois de pin apparut. Quatre hommes le soulevèrent et se mirent à gravir la pente, si raide que Magdalena était presque debout.

***

Pour s'empoisonner avec de la mort-aux-rats, il faut avoir perdu tout espoir, et en même temps s'abandonner à ses propres pensées à tel point qu'elles voilent l'univers et qu'on cesse de rien voir hormis son propre destin. Magdalena aurait pu connaître bien des villes, des pays, des gens, des inventions, des livres, passer par les diverses incarnations accessibles aux êtres humains. Elle l'aurait pu, mais le lui expliquer, ou lui faire voir, à l'aide d'une baguette magique, les millions de femmes semblables à elle, et qui souffraient comme elle, aurait été vain. Même si elle avait pu pénétrer jusqu'à la détresse de ceux qui, à l'instant même où elle se donnait la mort, luttaient encore pour une heure, une minute de vie, cela ne lui aurait sans doute apporté aucun secours. Lorsque enfin les pensées se retirèrent et que le corps se trouva devant l'épouvante suprême, il était déjà trop tard.

Il faut comprendre qu'elle avait été en très mauvais

état peu avant le départ du vieux curé. C'est alors justement que son fiancé avait rompu. Après l'échec de cet amour, il resta en elle un froid et la certitude que rien ne changerait plus, qu'il en serait ainsi, désormais, pour toujours. Tout en elle se tordait et se révoltait, elle ne pouvait pas rester ainsi ; que faire avec cette certitude que les jours, les mois, les années allaient se succéder, et regardez, voilà qu'elle est une vieille femme ? Elle s'éveillait à l'aube et restait couchée, les yeux ouverts, et se lever, se mettre au travail quotidien lui paraissait affreux. Elle s'asseyait sur le lit et prenait dans les mains ses seins abandonnés comme elle, voués à partager avec elle son célibat et à se flétrir sans avoir servi. Et après, quoi ? Attraper des garçons au bal, pour qu'ils l'accompagnent dans le fenil ou sur le pré et se moquent d'elle ensuite ? Elle s'enfonçait donc dans un désespoir total quand l'abbé Peïkswa vint occuper la cure.

Sur la balançoire, il y a un moment d'arrêt, puis elle descend à toute vitesse, à vous couper le souffle. Soudain la terre et le ciel se métamorphosèrent, le même arbre qu'elle voyait par la fenêtre était différent, les nuages ne ressemblaient plus à ceux de naguère, toutes les créatures étaient pleines d'un or vivant dont elles rayonnaient. Elle n'avait jamais imaginé qu'il pût en être ainsi. Pour ce qu'elle avait souffert elle trouvait une récompense, et si même il fallait ensuite souffrir pendant des siècles, cela en valait la peine. Dans son ivresse entraient pour une bonne part les délices de l'ambition satisfaite. Moi, misérable, presque illettrée, moi qui n'ai pas trouvé de mari : il m'a choisie, lui, lui qui est plein de science, lui que nul ne peut égaler.

Et ensuite — c'est là ce qu'il faut comprendre — il vint un moment où elle se trouva dépouillée de tout et rejetée dans le froid, cette fois pour toujours. Car l'abbé Peïkswa, conscient du scandale et forcé de prendre une

décision, l'envoya comme gouvernante chez un curé lointain, si lointain que le caractère définitif de la rupture était manifeste aux yeux de chacun. Dans cette maison au-dessus du lac, seule avec un vieillard aigri, Magdalena ne s'attarda pas longtemps, juste assez pour retourner à la sombre nuit qu'elle avait connue avant sa félicité. Elle s'empoisonna, alors que le vent sifflait dans les roseaux et que la vague laissait des plaques d'écume blanche sur les galets en clapotant contre le fond des canots amarrés à la passerelle.

Le curé de là-bas ne voulut pas l'ensevelir. Il aimait mieux donner sa charrette, deux chevaux et un cocher pour se débarrasser de ce souci.

Le dernier voyage de Magdalena avant son entrée dans le pays où devaient l'accueillir les dames du temps jadis commença de bon matin. Les petits nuages effrangés moutonnaient dans le ciel, les chevaux alertes allaient au trot, les hommes dans les regains aiguisaient leurs faux, et les pierres à aiguiser sonnaient contre le métal. Ensuite on prit un chemin sablonneux à travers les genévriers, par de petits bois de pins, toujours plus haut, jusqu'au carrefour d'où l'on voit trois surfaces liquides reliées par de la verdure, comme un collier de pierres claires. Puis on redescendit à travers les forêts, et là-bas, dans la rue du village, Magdalena put regarder les feuilles du vieil érable aux heures de midi, jusqu'au moment où les ombres commencent à s'allonger, où la chaleur n'accable plus les chevaux et où l'on peut aller plus loin. On traversa le marais par la digue recouverte de madriers ronds sur lesquels les roues sautaient, bien que les chevaux allassent au pas. Le concert des grives se répandait dans le soir, déjà s'ouvrait le ciel étoilé, mousseux sous les révolutions des sphères et des univers. Une immense paix, l'espace bleu sombre, qui donc regarde de là-haut, et voit-il cette unique petite créature qui a su arrêter toute seule le mouvement de son cœur, la

circulation de son sang, et par sa propre volonté se transformer en une chose inerte ? L'odeur des chevaux, les discours paresseux que leur adressait l'homme à côté d'elle, tout cela continua bien avant dans la soirée. Le matin se passe à travers les collines et les chênaies, puis on approche, et voici la descente dans la vallée de l'Issa ; là-bas, avec devant lui les paillettes de l'eau parmi les osiers, l'abbé Peïkswa lit son bréviaire.

L'été, un corps se corrompt vite et on se demandait pourquoi le prêtre tardait, comme s'il ne voulait pas la rendre à la terre. Pourtant, lorsqu'on la porta enfin dehors, on ne remarqua aucune odeur désagréable, ce fait devait être rappelé par la suite. Il l'ensevelit sur le bord du cimetière, là où la pente commence et où les racines retiennent dans leurs nœuds le sol friable.

Le jour de Notre-Dame des Plantes, il prononça un sermon assez court, d'une voix calme, égale. Il décrivait comment Celle qui n'a connu aucune souillure pénètre dans le ciel non pas avec son âme seule, mais avec tout son être, telle qu'elle avait marché parmi les hommes. Ses pieds sont d'abord à peine au-dessus de l'herbe et sans qu'ils fassent un mouvement elle s'élève lentement, toujours plus haut, la brise joue dans sa longue robe — c'est ainsi qu'on les portait en Judée — jusqu'au moment où elle n'est plus qu'un petit point parmi les nuages, et ce qui nous sera accordé, à nous pécheurs, si nous le méritons, dans la vallée de Josaphat, elle l'a déjà obtenu : avec ses sens terrestres, dotée d'une jeunesse éternelle, elle contemple la face du Tout-Puissant.

Peu après, l'abbé Peïkswa quitta Ginè et l'on n'entendit plus jamais parler de lui.



Les voisines en jasaient, le coude appuyé à la clôture. Les hommes se taisaient ; les yeux fixés sur une pincée de tabac, ils humectaient leur petit papier et feignaient

de concentrer toute leur attention sur leur cigarette. L'inquiétude grandissait peu à peu ; bien que pour l'instant on se contentât de chercher des explications, on essayait de deviner juste et d'éviter les paroles dangereuses.

C'était le nouveau prêtre, l'abbé Monkiewicz, qui contribuait plus que personne à répandre les bruits. Il était rond, chauve et nerveux. Il avait été effrayé et il ne réussit pas à cacher longtemps sa peur. Ces coups qui se faisaient sans cesse entendre dans le mur (trois à la fois), il ne leur trouvait aucune cause naturelle. Il ne se sentait pas à son aise dans la maison après ce qu'il avait appris et supportait mal une présence qui se manifestait par ces coups ou bien par une lente pression sur le loquet. Il se levait et ouvrait la porte, mais il n'y avait personne. Il espérait que ces phénomènes allaient cesser, mais, au contraire, ils gagnaient en puissance. Le sacristain fut alors invité à dormir à la cure et, à partir de ce moment, il ne fut plus nécessaire de s'en tenir aux hypothèses. D'ailleurs, l'abbé Monkiewicz, ne pouvant se tirer d'affaire, demanda bientôt l'aide des paroissiens. Ils se réunissaient à plusieurs, et la nuit ils montaient la garde dans la cuisine.

La pauvre âme de Magdalena ne voulait pas quitter les lieux où elle avait trouvé le bonheur. Armée d'un couperet invisible elle fendait des bûches invisibles et elle allumait un feu qui flambait et crépitait comme un feu véritable. Elle déplaçait des casseroles, cassait des œufs et faisait frire des omelettes, bien que la plaque du fourneau restât froide et vide. De quels ustensiles disposait-elle ? Est-ce que ce n'étaient là que des sons, une sorte de large registre musical imitant les bruits naturels, ou bien les esprits disposent-ils de toute une cuisine d'une autre sorte, qui comprenait le seau en soi, la poêle en soi, le tas de bois en soi, chacun d'eux étant pour ainsi dire l'essence de tous les seaux, de toutes les

poêles et de tous les tas de bois qui existent ? Cette question ne peut pas être tranchée; on ne peut que prêter l'oreille, et tout au plus cesser de croire au témoignage de ses propres sens. L'eau bénite n'y faisait rien. Le prêtre y allait de son goupillon, mais la pause durait peu et tout de suite le travail reprenait. Et chaque soir avec plus d'audace, avec un grand fracas, des entrechoquements de casseroles, des éclaboussures d'eau. Le pire, c'est qu'une activité semblable gagna la chambre à coucher. Ce n'étaient plus seulement des coups, des mouvements du loquet; maintenant, des pas se faisaient entendre, les papiers et les livres tombaient sur le plancher, et il s'y ajoutait encore quelque chose qui ressemblait à un rire étouffé. L'abbé Monkiewicz se signait et arrosait d'eau bénite un premier coin, rien; un second, rien; un troisième, rien; mais, lorsqu'il s'approchait du quatrième, les ricanements éclataient et sifflaient comme à travers une noix pourrie.

Plus tard on constata que la cure ne suffisait plus à l'âme de Magdalena, et ce fut en partie à cause de Balthazar. Toute l'aventure n'aurait mérité qu'un éclat de rire et tout au plus cette ombre de sérieux avec lequel on consent aux récits des ivrognes afin de ne pas les irriter — s'il n'y avait pas eu un détail. Balthazar donc affirmait qu'il venait de voir Magdalena, montée sur un cheval blanc, descendre vers l'Issa du côté du cimetière. Elle était nue, elle et le cheval brillaient dans l'obscurité. Quand un grand nombre de gens se furent rassemblés dans la maison de son beau-père, il se mit à répéter sans cesse la même histoire, et il s'offensait si l'on essayait de le mettre au pied du mur et si l'on insinuait prudemment qu'il avait peut-être eu une hallucination. Quelqu'un eut alors l'idée d'aller voir dans l'écurie de l'abbé si le cheval blanc s'y trouvait. Il y était — mais en nage, comme s'il venait de faire un temps de galop.

***

Voici comment l'événement arriva. Dans le domaine de Satybelka on battait alors le blé. La locomobile se trouvait dans le hangar à côté de la grange, et, après le travail, on mettait la précieuse courroie de transmission dans ce hangar, qui fermait à clé. Ce soir-là, Satybelka était installé dans sa chambre, une paire de babouches moelleuses aux pieds, et il fumait la pipe quand soudain il fut pris d'inquiétude. Il ne pouvait s'en souvenir : avait-il tourné la clé dans la serrure ou non — et l'impossibilité où il se trouvait de se représenter le geste par lequel il avait dû accomplir son devoir le tourmentait beaucoup. Enfin, plein de crainte à l'idée que quelqu'un pouvait voler la courroie, il mit en grognant de colère ses bottes et sa veste de mouton, prit sa lanterne et sortit dans le froid et la pluie. Il faisait tout à fait noir et il ne voyait que ce qui entrait dans le cercle éclairé par la lanterne. Il trouva le hangar effectivement ouvert. Il y pénétra par le passage étroit laissé entre le mur et la chaudière de la locomobile et vérifia que la courroie était bien à sa place. Mais, au moment où il se retournait pour rentrer, un monstre se dressa devant lui. Satybelka le décrivait comme une sorte de gros tronc d'arbre glissant horizontalement, de toute sa largeur. Sur ce tronc étaient plantées trois têtes — des têtes tatares, disait-il, qui se tordaient en d'affreuses grimaces. Le monstre marchait sur lui, et lui se signait et reculait, mais il s'aperçut qu'il se coupait ainsi toute possibilité de fuir et, agitant sa lanterne, essaya de se faufiler vers la sortie. Alors il mit le pied sur le corps du monstre : c'était mou « comme un sac de son ». Lorsque enfin il fut dehors, il voulut courir, mais n'osa pas faire demi-tour. Pas à pas, à reculons, il parcourut tout le chemin qui séparait les

dépendances de sa propre porte, et les trois têtes de damnés continuèrent à ramper d'un mouvement sinueux, tout près, sur ce corps bas et dépourvu de jambes. Il pouvait à peine respirer et il tomba à la renverse sur le seuil. Il eut aussitôt une forte fièvre, et pourtant l'aventure n'avait pas duré plus d'un quart d'heure et jusqu'alors il n'avait jamais été malade.

Peut-être, comme le supposait la grand'mère Misia, était-ce l'âme d'un musulman qui s'était ainsi manifestée, venue du cimetière tatare. Le souvenir des prisonniers tatares qui avaient travaillé à Ginè dans des temps très anciens se serait perdu s'il n'en était pas resté ce nom. Pourquoi néanmoins l'esprit s'était-il manifesté juste à ce moment ? Quelqu'un avait dû l'encourager ou même l'inviter à troubler l'ordre. Ce ne pouvait être que Magdalena, devenue sans doute la supérieure des puissances souterraines.

Tous ces événements entraînèrent peu à peu un conflit entre le village et l'abbé Monkiewicz. S'étant mis d'accord sur la cause, les paysans en tiraient la conclusion logique que cette cause devait être supprimée. Au commencement, ils le suggérèrent timidement à l'abbé; en termes vagues; ils tournaient autour du pot, recouraient à des comparaisons et des paraboles. Lorsqu'ils virent que tout restait sans effet, ils en vinrent à déclarer ouvertement qu'il fallait pourtant en finir. Lui, alors, agitait les bras et criait qu'il n'y consentirait jamais, jamais, et il les insultait en les traitant de païens. Il s'entêta et on ne put pas le convaincre. On n'entreprit donc rien. Sur ces entrefaites, un deuxième prêtre vint s'installer pour quelques jours chez le curé et ils se livrèrent à des exorcismes.

***

Thomas avait peur de courir dehors après le crépuscule, mais, une nuit, il fit un rêve et sa peur prit fin. C'était un rêve plein de douceur et de puissance, mais aussi d'épouvante, et il était difficile de dire ce qui l'emportait. Ni le lendemain matin, ni plus tard il ne réussit à le décrire avec des mots. Les mots n'ont pas prise sur les mélanges de parfums, ni sur ce qui nous attire vers certains êtres, et encore moins sur ce qui se passe lorsqu'on s'enfonce dans un puits dont on finit par s'échapper par le fond, de l'autre côté de l'existence qui nous est familière.

Il voyait Magdalena dans la terre, dans la solitude de l'énorme terre, et elle y séjournait depuis des années et pour toujours. Sa robe s'était désagrégée, des lambeaux d'étoffe se mêlaient à des ossements desséchés, et la boucle de cheveux qui jadis glissait toujours sur la joue penchée au-dessus du fourneau de la cuisine adhérait maintenant au crâne du cadavre. Et, en même temps, elle était près de lui, la même que jadis, lorsqu'elle entrait dans l'eau de la rivière, et dans cette simultanéité était impliquée la conscience d'un autre temps que celui auquel nous avons ordinairement accès. Le sentiment qui autrefois lui serrait la gorge le traversait de part en part, la forme de ses seins et de son cou persistait en quelque sorte en lui et, lorsqu'elle le touchait, cela se traduisait par une plainte, une sorte d'incantation : « Oh ! pourquoi est-ce que je passe, pourquoi mes mains et mes pieds passent-ils, oh pourquoi suis-je et ne suis-je pas, moi qui n'ai vécu qu'une fois, une seule fois, du commencement à la fin du monde, oh le ciel et le soleil seront et moi je ne serai plus jamais, ces os restent après moi, oh rien n'est à moi, rien. » Et Thomas tombait avec elle dans le silence, sous les couches de la terre, là où parfois un caillou glisse avec le sol qui s'effrite et où les

vers se forent un passage, c'était lui maintenant qui se transformait en une poignée de tibias tombés en poussière, lui qui se plaignait par la bouche de Magdalena et qui découvrait, seul, ces questions : pourquoi suis-je moi ? Comment se peut-il qu'ayant un corps, de la chaleur, des mains, des doigts, je doive mourir et que moi cesse d'être moi ? Peut-être, à vrai dire, n'était-ce même pas un rêve, car, étendu dans le fond le plus profond, sous la surface des phénomènes réels, il se sentait charnel, condamné, se décomposant, déjà après la mort, et en même temps, bien qu'il participât à cet anéantissement, il restait capable de constater son identité avec l'autre. Il criait et s'éveillait. Mais les contours des choses continuaient à faire partie du cauchemar, aucun relief spécial ne les soulignait. Il retombait aussitôt dans le même enivrement et tout se répétait avec des variantes sans cesse nouvelles. L'aube seule le délivra, il ouvrit les yeux avec épouvante. Il revenait de loin. Peu à peu la lumière reprenait aux ténèbres la traverse qui relie les pieds de la table, les escabeaux, la chaise. Quel soulagement de voir que le monde, celui de la veille, se compose de choses en bois, en fer, en tuiles, et qu'elles ont un volume et une surface rugueuse ! Il saluait les meubles qu'il avait la veille négligés, les remarquant à peine. Maintenant ils lui semblaient être des trésors. Il suivait des yeux les lignes, les nœuds, les fissures du bois. Il lui restait pourtant une griserie voluptueuse, le souvenir de contrées jamais pressenties jusqu'alors.

Désormais, si Magdalena devait une fois s'approcher de lui dans l'allée obscure, il décida de ne pas crier, car elle ne lui ferait aucun mal. Il souhaitait même qu'elle lui apparût, bien que cette idée lui donnât la chair de poule; d'ailleurs, ce n'était pas désagréable, un peu comme jadis, lorsqu'il caressait un ruban de velours. Mais, son rêve, il ne l'avoua à personne.

***

Ce qui fut perpétré le fut en secret, et Thomas n'en entendit parler que plus tard, avec tristesse et horreur.

Seuls furent admis les anciens du village, une douzaine environ de paysans propriétaires. Ils se réunirent vers le soir et burent une bonne quantité d'eau-de-vie. Ils avaient beau faire, chacun d'eux se sentait mal à l'aise et ils tâchaient de se donner du courage. La permission avait été accordée ; plus exactement, l'abbé Monkiewicz avait dit : « Faites ce que vous voulez », mais c'était de sa part un aveu suffisant du fait que les moyens dont il disposait avaient échoué.

Une tâche comme celle-là, il faut s'y mettre dans l'obscurité. Il convient que tout se passe dans le recueillement, c'est-à-dire avant tout en silence. Donc, sans que les badauds s'en mêlent, dans un cercle de gens graves et sûrs. Ils essayèrent le tranchant des bêches, allumèrent les lanternes et s'égaillèrent, un à un, ou deux à deux, à travers les vergers.

Un vent violent faisait crisser les feuilles sèches des chênes. Les feux dans le village s'étaient déjà éteints, et il ne restait plus que cette noirceur et ce bruit. Lorsque tous furent arrivés sur la petite place devant l'église, ils se dirigèrent ensemble vers l'endroit et l'entourèrent comme ils purent sur la pente déjà raide. Dans les verres ronds des lanternes, protégés par des grilles de métal, les petites flammes sautaient, se jetaient d'un côté et d'un autre, chassées par les souffles du vent.

D'abord la croix. Elle avait été plantée là pour y rester aussi longtemps que le bois résisterait, et le bois était destiné à pourrir et se désagréger par sa partie enfoncée dans la terre, il aurait penché lentement, des années après. Ils la sortirent et la mirent de côté avec soin. Ensuite, en quelques coups de bêches ils rasèrent monticule de la tombe sur lequel personne ne culti-

vait de fleurs. Et ils se mirent au travail, hâtivement parce que c'est quand même terrible. On met un être humain en terre pour l'éternité et il est contraire à la nature d'aller voir après quelques mois ce qu'il advient de lui. C'est comme de planter un gland ou un marron et de gratter ensuite le sol pour voir s'il est déjà en train de germer. Mais peut-être était-ce là justement le sens de ce qu'ils avaient entrepris : une volonté, une décision est nécessaire pour qu'on puisse contrecarrer par une action inverse des actions elles-mêmes contraires à ce qui est normal.

Le gravier craque et le moment approche. Déjà la bêche sonne, ils regardent, ils éclairent; non, ce n'est encore qu'un caillou. Enfin voici les planches, ils déterrent, ils dégagent, de façon qu'on puisse soulever le couvercle. Vrai de vrai, l'eau-de-vie n'était pas de trop : elle vous donne cette chaleur intérieure qui permet de s'opposer soi-même vivant aux autres qui paraissent alors moins vivants, et d'autant plus aux arbres, aux pierres, aux sifflements du vent, aux fantômes de la nuit.

Ce qu'ils trouvèrent ne fit que confirmer tous les soupçons. D'abord, le corps n'était pas du tout corrompu : il s'était conservé comme si on l'avait enseveli la veille. On sait que seuls les corps des saints et ceux des vampires ont cette propriété. Ensuite Magdalena n'était pas couchée sur le dos, mais retournée, la face vers le bas, ce qui est un signe aussi. Même sans ces preuves, cependant, ils étaient prêts à faire ce qu'il fallait. Comme ils avaient des preuves, cela leur fut plus facile, ils n'avaient aucun doute.

Ils tournèrent le corps sur le dos, et avec la bêche la plus tranchante, d'un coup porté avec élan, l'un d'entre eux trancha la tête. Ils tenaient tout prêt un pieu taillé en pointe dans un tronc de tremble. Ils l'appuyèrent sur la poitrine et l'enfoncèrent en tapant dessus avec le

talon d'une hache, si bien qu'il transperça le dessous du cercueil et s'enfonça solidement. Ensuite la tête : la prenant par les cheveux, ils la placèrent contre la plante des pieds. Ils remirent le couvercle et, soulagés, le recouvrirent de terre. Il y eut même des rires, comme il arrive souvent après des moments de grande tension.

Peut-être Magdalena avait-elle si grande peur de la décomposition physique et se défendait-elle si désespérément contre ce qui voulait la faire entrer dans ce temps différent, inconnu d'elle : l'éternité, que, prête à payer n'importe quel prix, elle avait consenti à hanter le village, achetant par cette lourde charge le droit de conserver un corps intact ? Peut-être. Ses lèvres, ils le juraient, étaient restées rouges. En lui coupant la tête, en lui écrasant les côtes, on avait mis fin à son orgueil charnel, à l'attachement païen qu'elle avait pour sa propre bouche, ses mains et son ventre. Transpercée comme un papillon par son épingle, les pieds, dans les souliers que l'abbé Peïkswa lui avait achetés, touchant son propre crâne, elle devait reconnaître dès maintenant qu'elle allait se dissoudre, comme tout le monde, dans les sucs de la terre.

Les troubles à la cure cessèrent aussitôt et l'on n'entendit plus jamais parler d'exploits quelconques accomplis par Magdalena. On peut du reste le penser sans invraisemblance, plutôt qu'en faisant la cuisine avec des casseroles invisibles ou en multipliant les coups et les sifflements, c'est en pénétrant dans les rêves de Thomas qu'elle prolongea sa vie. Il ne devait jamais l'oublier.

(*Traduit par* Jeanne Hersch.) CZESLAW MILOSZ

JOURNAL DE ROUTE

(Suite et fin.)

LA POLITIQUE A ACCRA

La lutte, la bataille de C. P. P. et Islam. Nos Djermas Songhay veulent se tuer à coups de bâton. Le bâton est l'arme des gens de Gao.

Partout on nous parle de la politique, les uns C. P. P. (Convention People's Party), les autres Islam, parti créé par les Musulmans. Chose grave : les mosquées sont abandonnées, les femmes « mammies » n'arrivent plus à vendre la nourriture.

C. P. P. est le parti de Kourma [1], sa force se trouve à Accra. Depuis plus de quatre semaines, tout ce qui se trouve sur le marché est facilement acheté.

Le mot secret, il faut dire FREEDOM (liberté).

FREEDOM suffit pour être dans le parti C. P. P. On voit ses sept lettres à feu pour Islam, partout.

On rencontre des bonnets rouge, blanc, vert, des tissus imprimés à la faveur du parti.

Pour bien vivre sans histoires à Accra, FREEDOM.

Vous piétinez un type sur le marché, FREEDOM.

Vous voulez acheter à manger aux femmes, FREEDOM.

Donne-moi de la monnaie, FREEDOM.

Donne-moi une cigarette ou un morceau de kola, FREEDOM.

Une voiture qui passe, FREEDOM.

FREEDOM, FREEDOM et FREEDOM. A l'approche des élections le mot Freedom est remplacé par un coq rouge fait avec un morceau de toile ou en bois : c'est le symbole du parti FREEDOM.

ISLAM, parti des Musulmans. Sa force se trouve à Kumasi. Les gens de Gao qui ne souhaitent que la guerre

1. Kwame N'Krumah, premier ministre de Gold Coast.

aux bâtons. A Kumasi, nous sommes logés chez Yaro Baki de Gao. Nous avons partout des armes « bâtons » de bois sec, sous les lits, dans les coins de la case, etc.

Là, il faut obligatoirement oublier Freedom, sinon les méchants bâtons sont prêts à déchirer les crânes.

Partout on voit un drapeau vert avec l'étoile et la lune, ISLAM. Il faut dire ISLAM en levant un doigt en l'air ou même ISLA. Dans les conférences, devant les plats, ISLA.

SUJETS FRANÇAIS CONTRE SUJETS FRANÇAIS A L'ÉTRANGER ?

C'est une honte. La plupart des gens de Gao se trouvent dans la région de Kumasi et Koforidua. Les Djermas et Songhay sont à Accra.

Accra, ville commerciale : les sujets français viennent en Gold Coast, — le nombre est élevé — mais ils se dispersent dans les villes et villages de la Gold Coast et exercent différents métiers. Ils n'ont pas pour cela de lieux fixes.

Partout on les trouve sur les métiers. Pas de honte s'il faut chercher de l'argent ?

Ils se rendent presque toutes les semaines à Accra ou à Kumasi pour les différents achats des objets qu'ils vont revendre dans les villages éloignés.

Ils sont des amis, ils s'entendent tous, couchent par groupes de cinq ou dix dans une pièce qu'ils louent. Chacun mange à part, ils ne s'habillent convenablement que les jours fériés et dimanches.

La politique a troublé tout ce silence. Partout on parle, mais la parole ne suffit pas. Il faut agir autrement, préparer une bataille contre les gens du pays. Déjà les journaux de la Gold Coast ont publié la nouvelle. Le Consul général de France a envoyé Mamadou Traoré, son planton, à Kumasi pour calmer cette histoire. Ils sont prêts à le massacrer à coups de bâton.

Souvent Dieu pense aux gens.

La mission Rouch arrive, le Consul la charge de régler la question et, maintenant que les votes sont prêts à venir, tout le monde attend, les bâtons bien nettoyés.

UN PAS VERS LA MORT

Le marabout con, borgne. Il aime son lit et ma place, pourquoi pas aussi ma chemise et mon pantalon ?

8 juillet. — Nous nous rendons à Akwatia pour voir les questions d'Alpha Dogo.

Avant mon retour, la petite place que j'occupe dans la chambre commune est prise par un jeune marabout de Gao. Mon lit est plié et mis de côté. J'ai passé la nuit sur un vieux drap de lit et encore, sous le lit d'un autre.

Tranquillement, Monsieur en haut et moi en bas, je l'entends respirer.

Je ne peux pas bouger : la prison obligatoire. Je crains à ce que ce monsieur ne fasse pipi, sinon je le ramasserai juste dans les oreilles. Par là le marabout dort, ses pieds vers moi, et chaque fois qu'il bouge je reçois un coup de pied sur le nez.

Oui, monsieur, tu es assez gentil. Maintenant, je suis un peu vieux et chaque matin, un demi-pas vers la mort. Merci bien, dors toi, bonne nuit.

Au milieu de la nuit j'ai reçu

LA VISITE D'UNE SOURIS ET PLUSIEURS PUCES ET PUNAISES.

J'ai commencé à dormir quand j'entendis marcher sur moi une maigre souris de cent et un grammes à peine. Elle cherche mon doigt pour le manger, mais comme je me suis vite réveillé, elle prend la fuite et monte sur le lit qui est au-dessus de moi, bouffe les coussins et le kapock se verse sur le lit.

Notre logeur dort sans rien savoir.

Le réveil.

Souris, souris, je me lève à mon tour, le ventre plein de boutons. Souris par-là, gale par-ci.

Le marabout a eu une conjonctivite grave deux jours après.

Sans se rendre compte que je suis un infirmier, il se plaint : « J'ai mal aux yeux, je n'aime pas la lumière qui me pique. Qui a un remède à me donner ? »

Tout de suite Lam lui tend la boîte de « Mon-

sieur Lenti [1] », le seul médicament capable de le soigner.

Le lendemain, il me demande un remède : « Je regrette, mon ami, je connais pas de remède. Ici le seul médicament que je connais, il faut te laver soigneusement les yeux. » Ainsi il va voir un type qui lui donne un produit blanc parfumé dans une bouteille d'eau de Cologne, certainement de l'alcool à 95°. Chaque fois qu'il met une goutte, il crie, j'ai pitié de lui.

Si ta barbe et celle de ton beau-père ont pris feu, laquelle éteindras-tu ? Il a mal aux yeux, j'ai la gale, chacun se débrouille.

Causerie de deux malheureux, le Galeux et le Marabout aux yeux malades.

Dimanche 11 juillet 1954. — Le marabout avec ses lunettes fumées me demande : « Quand partira-t-on pour le Niger ?

— Je ne sais pas.

— Au départ, tu me donneras ton lit ?

— Non.

— Et ta montre ?

— Non.

— Alors, dis ce que tu vas me donner.

— Je te laisserai certainement ma gale qui se multipliera à tes yeux.

— Tu me souhaites la mort ?

— Non. Ton Coran te défendra.

— Pour le moment je n'ai pas des yeux pour lire.

— Eh bien, tant pis. »

Bonne nuit, amis.

La valeur d'une femme ne dépend pas de la longueur de sa robe.

Devant la S. C. O. A. [2], à Accra, une femme veut me prendre comme son boy.

Non, madame, je suis très loin d'être boy.

Elle sort d'une boutique avec un sac à main noir et je ne sais quels services pour son latrine toutes blanches. Certainement nouvellement arrivée de Londres, sans voiture, sans taxi, elle me tend ses objets.

1. Vaseline au menthol.
2. Société commerciale de l'Ouest africain.

Extraordinaire d'affaires, plus que mystérieux !

Comment voulez-vous voir un mari de trois femmes faire le boy pour femme ? Allons, il est bien de respecter les femmes, mais aussi les femmes sérieuses, je pense ?

A Tefle, un policier djerma, maigre comme une tête d'épingle.

Nous arrivons à la rivière de Tefle. Dans le bac à moteur se trouve un maigre policier qui contrôle les tickets et surveille les gens qui risquent de tomber dans la rivière.

Je suis assis à côté de mon ami Illo, quand un jeune E. V. (Ewe) vient me demander une cigarette que je lui donne avec plaisir.

Il me parle de la rivière, j'écoute. Soudain, le père Illo comme toujours piétine une femme qui se met à râler. Illo a toujours le souvenir de chez lui et ne veut pas demander excuse.

Le mari de la femme arrive et se met à me gronder, or que je suis pas dans le coup. Je me lève à mon tour et commence à dire des mots très graves.

Le type est vexé et me dit : « Tu verras à la sortie. »

A la sortie du bac, monsieur me regarde, il me suit. Quand il me voit sortir de la voiture mon gros bâton de Bellah, il prend la fuite et les gens se mettent à rire de lui. Je le suis, il court. J'ai eu pitié de poursuivre un père de famille qui court devant sa femme.

J'arrive et nous partons à Ada.

L'avis de confiance. Méfiez-vous avec les jeunes marabouts.

Dans notre mission, nous avons un marabout zima[1].

A Kumasi, nous sommes reçus à Ababou, chez notre camarade Yaro Baki, le grand propagandiste du parti Islam. Nous mangeons chez le voisin, Ibrahim Gao. A côté de nous se trouve un tailleur du village de Gao même, sa femme, Z. Gao, connue dans toute la région d'Ayorou et de Méhana (Zeinabou).

Z... fait ses tournées de village en village, depuis Gao, en suivant le Niger jusqu'à Tillabéry. Elle voyage avec son sac de toilette, ses piroguiers, et elle ne vit que par la vente de sa boîte à sardines à deux fentes.

1. Prêtre animiste.

La vie tourne.

Maintenant elle arrive à Kumasi depuis Gao, où elle se marie avec le tailleur.

Le tailleur est très content de voir comme étranger un marabout portant un joli turban blanc. La première fois, il nous amène à tous un paquet de cigarettes Job blanc.

On parle, on fume, la fumée monte. Ce jour-là, la cheminée du train n'est rien à côté de nous.

Mais, à l'instant, je vois mon marabout sortir un petit Coran de six pence peut-être, tourner la première page, cigarette à la gueule déjà remplie de kola, et commencer la lecture à haute voix, en face de lui, son chapelet couleur de serpent.

Le tailleur a confiance, il demande un travail : « Que faut-il faire, marabout, pour que ma femme accouche ?

— C'est facile, je veux me mettre dès maintenant à faire le nécessaire. »

Et voilà l'ardoise, l'encrier rempli d'encre de charbon noir. Il commence à écrire et à faire des traits comme un ingénieur borgne dans son bureau en saison sèche sans panka[1].

Le prix du travail est une pièce d'imprimé de valeur de deux livres dix shillings environ. Et Madame a reçu son médicament dans un verre venu de la métropole. Elle est contente, mais cela ne suffit pas, il faut aussi des massages avec des produits massiques.

Le camphre acheté devant moi au marché de Kumasi, le camphre est mis dans du parfum. Alors quand le mari ordonne à sa femme de voir le marabout pour le massage, quelle jolie affaire ! Il nous chasse de la maison, le travail est sérieux.

Le secret est entre deux personnes, homme et femme. Mais, marabout, regarde un peu derrière le journal de route, regarde par un petit trou de la fenêtre, soigneusement fermée du côté est.

Madame est couchée sur la peau de prière. D'abord on commence par « Bismilaye ! » comme toujours. On fait le massage du dos, du ventre et, lentement, la main droite avance vers la boîte secrète.

Doucement le médecin est pris par la griserie d'amour. Le massage tourne corps à corps. Quelques minutes

1. Ventilateur.

après, on ouvre la porte, le médicament est bon, Madame accouchera s'il plaît à Dieu !

Le mari revient du marché, va voir le médecin. Maintenant on lit sur le sol : « Ta femme accouchera d'un garçon.

— Regarde, ce produit sent le camphre. Le mauvais diable va partir. Attention ! Ne m'oublie pas quand tu auras ton bébé. Tu m'enverras un grand boubou.

— Oh oui, avec plaisir ! »

Voici le rôle de notre marabout avec les femmes dont les maris sont des cons.

L'enfant du tailleur se nommera « massage ventre contre ventre » ?

Le journal de route est méchant, il dit même les secrets les plus graves. Journal de route s'excuse auprès des lecteurs pour ce passage.

Samreboi.

Rien à faire. Douma va se coucher sur le lit Picot de Madame. La fièvre commence. Comment faire ? Il tremble. Ses yeux sont devenus rouges. On le couvre avec toutes nos couvertures.

En sortant les couvertures de mon sac, j'ai trouvé un petit paquet de biscuits que j'ai oubliés depuis Accra. Quelle affaire quand je dis à Illo : « J'ai des biscuits ! »

Notre malade n'hésite pas à pousser toutes les couvertures : « Donne-moi un peu !

— Mais non, je garderai ta part, couche-toi.

— Non, je ne veux pas me coucher.

— Tant pis, les biscuits, si tu ne m'obéis pas, tu les mangeras pas. »

Il se met à trembler. A nouveau les larmes coulent. « Allons, allons, tu n'as pas honte de pleurer, un homme comme toi ! A cause de deux biscuits !

— Non, je pense á ma mère.

— Ta mère ? Tu es un bébé, tu veux à téter ? »

Il me conseille de lui donner deux biscuits qu'il avale d'un seul coup.

« Bon, c'est fini ?

— Non, je pleure à cause de Lam qui me manque de respect.

— Oui, cher ami, couche-toi. »

En ce moment, on voit venir le père Lam du garage.

Il amène à manger pour nous tous. Et voilà Douma guéri. La crise s'en va, c'est la joie.

La visite sur la montagne.

Vendredi 13 août. — A quatorze kilomètres de Palimé, se trouve une montagne qu'il faut voir. Au-dessus de cette montagne se trouve un cercle de pierres avec des espèces de torou, pierres droites à l'entrée et à la sortie.

Nous quittons tous et, avec un guide du pays et un garde-cercle, on traverse cette brousse remplie de fourmis, le passage souvent très dur à cause des arbres.

On monte, descend. Parfois on rencontre l'eau de la cascade qui regagne la mer. Quand on est sur la première montagne, on ne sait où aller. Le guide, con comme toujours, a perdu la route. Maintenant, il faut attendre.

Derrière, Tallou et son sac d'éclatron, Lam et ses appareils, Madame a un long bâton qui l'aide à monter, mais la montagne est aussi pleine de fourmis méchantes qui piquent sans pitié. Les arbres barrent souvent le passage. Il faut se courber ou passer au-dessus.

On arrive vers douze heures à la case près du lieu. Au sud on aperçoit la vilaine montagne. Après dix minutes de repos, on reprend la marche. La pluie démarre, plus de force dans les jambes. On risque de dégringoler, on souffle, fatigués et enfin voici le sommet de la montagne.

Comment Tallou connaît Gao ?

Tallou parle toujours de Gao. Un jour, j'ai eu la curiosité de lui demander quelques phrases sur son voyage et sa vie à Gao.

« A la fête de la Tabaski de 1953, Moribane, la femme du chef de canton d'Ayorou, m'avait confié le pâturage de ses six chèvres. Le soir de la fête, j'avais vendu la plus grosse et la plus belle à un Hausa, à mille francs. Le soir même, j'abandonne les animaux et monte dans un camion pour Gao.

« J'arrive à Gao. Je ne connais personne, mais je suis propre. J'attache ma chemise dans mon pantalon comme un commis. J'achète un paquet de cigarettes et rentre dans la ville. Je me promène, m'arrête devant une petite maison pour demander de l'eau.

« Une femme, Hassia, me dit de rentrer, me place

dans une chaise longue, me présente un bon plat de riz, de l'eau. Depuis la nuit dernière, je n'ai rien mangé.

« Après ce bon repas, elle me demande d'aller me coucher sur son lit. En ce moment, je lui raconte des histoires. Je suis un commerçant, je suis venu voir à la ville de Gao où je voudrais m'installer pour vendre des choses. Je lui donne cent cinquante francs pour le repas du soir et promets que je me marierai avec elle. La pauvre femme est contente.

« Deux jours, ma provision est finie, je recommence les mêmes voyages, Ayorou, Koutougou pour chercher de l'argent. Au deuxième voyage, j'ai eu assez d'argent. Je m'installe comme petit commerçant et commence à vendre des choses, cigarettes et kola dans les rues.

« La somme est confiée à la mata [1]. Chaque soir, bon manger, cinéma, bon coucher. C'est pourquoi je ne veux pas m'éloigner de mon Gao. Je m'en fous, moi. »

Mon chat Minou apprendra la nouvelle ?

Il court au fond de la pièce, regarde l'heure, le calendrier et crie, fait des gestes. Certainement, il dit : « Amadou, Papa arrivera ! Oui, Minou, le dimanche 19 septembre, Papa viendra par le Benin-Niger !

— Donc, il faut prévenir Alhassane et Maman qui partiront à sa rencontre à la gare ?

— Oui, Minou, tu t'occuperas de sa table ?

— Et moi j'irai à sa rencontre avec Maman ? Et la mission ?

— Je ne sais pas, tu sais !

— Moi aussi, Amadou ?

— En tout cas, c'est une très belle nouvelle.

— Eh oui, j'aurai des bonbons.

— Oh, moi, j'aurai des os et il me caressera ? »

LA JOIE ÉCLATERA DANS LA MAISON.

DAMOURÉ ZIKA

1. Femme.

RECHERCHES

LA DOULEUR DU DIALOGUE

De l'usage difficile de la critique. Le critique ne lit presque pas. Ce n'est pas toujours faute de temps ; mais il ne peut pas lire, ne songeant qu'à écrire, et s'il simplifie, parfois en compliquant, s'il loue, s'il blâme, s'il se débarrasse hâtivement de la simplicité du livre, en y substituant la rectitude d'un jugement ou l'affirmation bienveillante de sa riche compréhension, c'est que l'impatience le pousse, c'est que, ne pouvant lire un livre, il lui faut n'en avoir pas lu vingt, trente et bien davantage, et que cette non-lecture innombrable qui d'un côté l'absorbe, de l'autre le néglige, l'invitant à passer toujours plus vite d'un livre à un autre, d'un livre qu'il ne lit guère à un autre qu'il croit avoir déjà lu, afin de parvenir à ce moment où, n'ayant rien lu de tous les livres, il se heurtera peut-être à lui-même, dans le désœuvrement qui lui permettrait enfin de commencer à lire, si depuis longtemps il n'était à son tour devenu un auteur.

La simplicité du livre : si la volonté de simplification propre à la critique ne la rencontre ou ne la saisit que malaisément, c'est que cette volonté simplificatrice, qui est faite de fatigue, d'ennui, de la nécessité d'avoir toujours tout lu par avance, est faite aussi de bonne volonté : croyance obscure que l'art est chose commune et doit être réconcilié avec ce qu'il y a de commun dans le commun lecteur, d'où l'appel au bon sens, aux valeurs établies, aux formulations religieuses, idéologiques. Elle simplifie alors par répugnance pour ce qui est simple et qu'elle est prête à disqualifier en l'appelant tantôt

vaine profondeur, tantôt besoin élémentaire ou animal, inesthétique. Ce qui est simple est finalement toujours trop simple ou trop peu simple.

Que la simplicité du livre ne puisse que paraître décevante ou affectée, j'en vois la preuve dans le petit roman de Marguerite Duras, *Le Square*[1]. Ce livre n'est certes pas naïf, et, bien qu'il nous atteigne dès les premières pages par un contact auquel nous ne nous dérobons pas — étrange, cette sorte de loyauté que la lecture fait renaître en nous — il n'a pas, il ne peut pas avoir la simplicité dont il nous offre l'apparence, car la dure simplicité des choses simples avec lesquelles il nous met en rapport est trop dure pour pouvoir seulement apparaître.

Deux voix presque abstraites dans un lieu presque abstrait. C'est cela qui nous atteint d'abord, cette sorte d'abstraction, et que ces deux êtres ne la doivent pas à quelque vérité générale avec laquelle ils se confondraient selon l'usage classique, ni non plus, comme on pourrait le croire, d'être réduits par leur condition à leur condition, mais plus gravement d'être réduits : portés au point où ce qu'il y a d'irréductible se laisse voir ou s'est déjà laissé toucher. Nous savons aujourd'hui que les hommes peuvent devenir dangereusement abstraits : les grandes puissances collectives, les nécessités de la perfection machinale, la force de l'affirmation incarnée dans un seul mot, le travail de déracinement, la dénaturation indispensable font à chaque instant de nous des puissances impersonnelles qu'anime le mouvement de l'idée. Mais, ici, il s'agit de quelque chose d'autre, de plus important peut-être, de plus obscur aussi : comme si ces deux êtres qui lient conversation dans un square — elle a vingt ans, elle est domestique ; lui, plus âgé, va de marché en marché vendre des petites choses — n'avaient plus d'autre réalité que leur voix et épuisaient dans cette conversation de hasard ce qui peut rester de chance et de vérité, ou plus simplement de parole, à un homme vivant. Il faut qu'ils parlent, et ces paroles précautionneuses, presque cérémonieuses, sont terribles à cause de la retenue qui n'est pas

1. Marguerite Duras : *Le Square* (Gallimard).

seulement la politesse des existences simples, mais qui est faite de leur extrême vulnérabilité. La crainte de blesser et la peur d'être blessé sont dans les paroles mêmes. Elles se touchent, elles se retirent au moindre contact un peu vif ; elles sont encore vivantes assurément. Lentes, mais ininterrompues, et ne s'arrêtant pas par défaut de temps — il faut parler maintenant ou jamais ; toutefois sans hâte, patientes et sur la défensive, calmes aussi, comme est calme la parole qui, si elle ne se retenait pas, se briserait dans un cri ; et privées, à un point douloureux, de cette facilité du bavardage qui est la légèreté et la liberté d'un certain bonheur. Là, dans le monde simple du besoin et de la nécessité, les paroles sont vouées à l'essentiel, attirées uniquement par l'essentiel, et monotones, par conséquent, mais aussi trop attentives à ce qu'il faut en dire pour ne pas éviter les formulations brutales qui mettent fin à tout.

C'est qu'il s'agit d'un dialogue. Combien le dialogue est rare, nous l'éprouvons à la surprise que celui-ci fait naître en nous, comme si nous étions en présence d'un phénomène étrange, presque plus douloureux que merveilleux. Dans les romans, la part dite dialoguée est l'expression de la paresse et de la routine : les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page. Il n'y a pas de récit dans la vie où les gens se parlent ; il faut donc de temps en temps dans les livres donner la parole aux gens ; ce contact direct est une économie et un repos (pour l'auteur plus encore que pour le lecteur). Ou bien le « dialogue », sous l'influence de quelques écrivains américains, s'est fait d'une insignifiance expressive : plus usé que dans la réalité, un peu au-dessous de la parole nulle qui nous suffit dans la vie courante ; quand quelqu'un parle, c'est son refus de parler qui devient alors sensible ; son discours est son silence : renfermé, violent, ne disant rien que lui-même, sa massivité abrupte, sa volonté d'émettre des mots plutôt que de parler. Ou simplement, comme il arrive chez Hemingway, cette manière exquise de s'exprimer un peu au-dessous de zéro est une ruse pour nous faire croire à quelque haut degré de vie, d'émotion ou de pensée, ruse honnête et classique qui réussit souvent et à laquelle, chez Hemingway, un talent mélancolique prête

des ressources variées. Mais les trois grandes directions du « dialogue » romanesque moderne sont représentées, je crois, par les noms de Malraux, Henry James et Kafka [1].

***

Dans ses deux grands livres, *La Condition humaine* et *L'Espoir*, Malraux a rendu art et vie à une attitude très ancienne et qui, grâce à lui, mais pour lui seul, est devenue une forme artistique : l'attitude de la discussion. Le héros, on le sait, en fut jadis Socrate. Socrate est l'homme sûr qu'il suffira de parler pour arriver à l'accord : il croit à l'efficacité de la parole pour peu qu'elle ne se contredise pas et si elle se poursuit assez longtemps pour prouver et pour établir, par les preuves, la cohérence. Que la parole doive nécessairement avoir raison de la violence, c'est cette certitude qu'il représente calmement, et sa mort est héroïque, mais calme, parce que la violence qui interrompt sa vie ne peut pas interrompre la parole raisonnable qui est sa vraie vie et au terme de laquelle il y a l'accord et la violence désarmée. Et sans doute les personnages de Malraux nous transportent-ils loin de Socrate : ils sont passionnés, agissants et souvent, dans l'action, livrés à la solitude ; mais, aux moments d'éclaircie que ses livres nous ménagent, ils deviennent tout à coup, et comme naturellement, les voix des grandes pensées de l'histoire et, sans cesser d'être eux-mêmes, ils donnent voix à chaque côté de ces grandes pensées, à ce qui peut se formuler, en terme idéal, des forces aux prises dans tel conflit grave de notre temps — et voici la surprise, le grand choc émouvant de ces livres : nous nous apercevons que la discussion est encore possible. Ces simples dieux humains, un instant au repos sur leur humble Parnasse, ne s'injurient pas, ne dialoguent pas non plus, mais discutent, car ils veulent avoir raison, et cette raison est servie par la vivacité flamboyante des mots, mais mots toujours en contact avec une pensée qui reste commune à tous et dont chacun respecte la

1. Ce que Nathalie Sarraute, dans son essai, *Conversation et Sous-Conversation*, vient d'écrire sur le sujet, mais peut-être dans une direction différente, me semble d'un vif intérêt.

communauté préservée. Sans doute, le temps manque pour parvenir à l'accord. Les accalmies où parle l'esprit divisé du temps prennent fin, et la violence à nouveau s'affirme, mais une violence qui est changée cependant, parce qu'elle n'a pu rompre le discours, ni ce respect de la parole commune qui persiste en chacun des hommes violents.

Il faut ajouter que la réussite de Malraux est peut-être unique. Ses innombrables imitateurs ont transformé en une commodité d'exposition et un procédé d'argumentation, ce qui, chez lui, par la réconciliation de l'art et de la politique, est une manifestation créatrice authentique, un lyrisme de l'intelligence [1]. Art difficile, et il arrive que Malraux lui-même devienne l'un de ses imitateurs, comme l'on voit parfois dans *Les Noyers de l'Altenburg*.

Chez Henry James, la part de la conversation est un des grands moyens de son art. C'est d'autant plus frappant que les entretiens sortent directement des nullités mondaines « autour du thé dans la tasse de la vieille dame », dont Hawthorne disait qu'il était ensorcelé. Mais ses grands ouvrages, aux proportions majestueuses, comme parfois ses récits plus abrégés, ont tous pour pôles quelques conversations capitales où la vérité secrète, passionnée et passionnante, diffuse dans tout le livre, essaie de se concentrer et d'apparaître en ce qu'elle a de nécessairement dissimulé. Explications extraordinaires où les protagonistes s'entendent à merveille par l'intermédiaire de cette vérité cachée qu'ils savent qu'ils n'ont pas le droit d'entendre, communiquant réellement autour de l'incommunicable et grâce à la réserve dont ils l'entourent, par l'air entendu qui leur permet d'en parler sans en parler, sur le mode d'une formulation toujours négative, seule manière de connaître l'inconnu que jamais personne ne doit nommer sous peine de mort. (Dans *Le Tour d'écrou*, la gouvernante tue réellement l'enfant par l'effroyable

1. L'intelligence, et non plus la raison : quelle que soit l'aptitude à simplifier de la critique, il faut bien remarquer discrètement que ce mot, mis à la place de l'autre, nous éloigne beaucoup de Socrate. L'intelligence s'intéresse à tout : les mondes, les arts, les civilisations, les débris de civilisations, les ébauches et les accomplissements, tout lui importe et tout lui appartient. Elle est l'intérêt universel qui comprend tout passionnément, tout par rapport à tout (Malraux aimerait sans doute qu'on dise : tout par rapport à l'homme).

pression qu'elle exerce sur lui pour le forcer à reconnaître et à dire ce qui ne peut se dire.) James parvient ainsi à mettre *en tiers* dans les conversations la part d'obscurité qui est le centre et l'enjeu de chacun de ses livres, et à faire d'elle non pas seulement la cause des malentendus, mais la raison d'une anxieuse et profonde entente. Ce qui ne peut s'exprimer, c'est cela qui nous rapproche et qui attire les unes vers les autres nos paroles autrement séparées. C'est autour de ce qui échappe à toute communication directe que se reforme la communauté des paroles : Saint-Graal, trésor glorieux, mais invisible, qui, par la fascination qu'il exerce sur tous, auteur, lecteur et personnages, les invite, de très loin et par le détour de chemins infinis, à se réunir autour d'eux-mêmes.

Opposer James et Kafka pour la manière dont ils font parler leurs héros serait arbitraire, mais facile. Car l'on voit aussitôt que ce qui rapproche encore les paroles chez James, l'inconnu, l'inexprimé, tend maintenant à les séparer. Il y a scission, distance apparemment infranchissable, entre les deux côtés du discours : c'est la déchirure, l'entrée en jeu de l'infini dont on ne peut se rapprocher qu'en s'en éloignant. Il en résulte un raidissement logique, un besoin plus fort d'avoir raison et de parler avec raison, sans rien perdre des prérogatives d'un discours raisonnable. Les personnages de Kafka discutent et réfutent. « Il a toujours tout réfuté », dit-on de l'un d'eux. Cette logique est, d'un côté, l'obstination combattante de la volonté de vivre, assurance que la vie ne peut avoir tort. Mais, d'autre part, elle est déjà en nous la force de l'ennemi qui a toujours raison. Le héros croit qu'il en est encore au stade heureux de la discussion. Il ne s'agit pour lui que d'un procès, et l'essentiel du procès, c'est qu'au terme du débat représenté par la procédure et par les plaidoiries, où tous les arguments sont mis en forme, le jugement doit exprimer l'accord de tous, cette parole prouvée et reconnue dont même celui qui est vaincu par elle est heureux, parce qu'il triomphe au moins dans cette preuve qui lui est commune avec son adversaire.

Seulement, pour Kafka, le procès consiste précisément en ceci qu'à la loi du discours il y a substitution d'une Loi

Autre, transcendante, inaccessible, étrangère aux règles et en particulier à la règle de la non-contradiction. Comme l'on ignore à quel moment la substitution se produit, que l'on ne peut jamais distinguer les deux lois, ni savoir quand l'on a affaire à l'une ou à l'autre, il suit de cette fausse dualité cette impitoyable conséquence : c'est que, saisi par la Loi qui est au-dessus et au-dessous de la logique, c'est cependant au nom de la logique que l'homme est accusé, avec le devoir de s'en tenir strictement à elle et la douloureuse surprise, chaque fois qu'il prétend se défendre contre les contradictions par des moyens contradictoires, de se sentir coupable et toujours plus coupable. Finalement, c'est encore la logique qui le condamne, lui, l'homme dont la seule caution dans toute cette histoire a été sa petite raison vacillante, et qui le condamne comme ennemi de la logique, par une décision railleuse où il trouve réconciliées contre lui la justice de la raison et la justice absurde. (A la fin du *Procès*, Kafka tente un dernier appel : « Y avait-il encore un recours ? Existait-il des objections qu'on n'avait pas encore soulevées ? Certainement il y en avait. La logique a beau être inébranlable, elle ne résiste pas à un homme qui veut vivre. » Pris dans le réseau du désespoir final, le condamné voudrait donc élever encore des objections, argumenter et réfuter, c'est-à-dire une dernière fois en appeler à la logique selon les règles de laquelle il sait bien qu'il a raison, mais en même temps il la récuse et, déjà sous le couteau, invoque contre elle la volonté de vivre qui est pure violence : se conduisant bien ainsi en ennemi de la raison et, par celle-ci, dès lors, raisonnablement condamné.)

Ce serait une erreur de croire que l'espace oscillant et glacé, introduit par Kafka entre les paroles qui conversent, ne fait que détruire ou désespérer la communication. Le but reste l'unité. La distance qui sépare les interlocuteurs n'est jamais infranchissable, elle ne le devient que pour celui qui s'obstine à la franchir à l'aide du discours où la dualité règne et où elle engendre toujours davantage le dédoublement, la duplicité et ces faux intermédiaires que sont les doubles. De quelle façon, loin d'être négative, l'impossibilité des rapports fonde chez Kafka une autre forme de commu-

nication et, même pour l'échange des paroles, a des conséquences riches et nouvelles, c'est ce qu'il serait nécessaire de rechercher. Du moins, il reste clair que ces conversations ne sont à aucun moment des dialogues. Les personnages ne sont pas des interlocuteurs ; les paroles ne peuvent s'échanger et n'ont jamais, bien que communes et communes par le sens, la même portée ou la même réalité : les unes sont paroles au-dessus des paroles, paroles de juge, paroles de commandement, d'autorité ou de tentation ; les autres, paroles de ruse, de fuite, de mensonge, ce qui suffirait à les empêcher d'être jamais réciproques.



Le dialogue est rare, et ne croyons pas qu'il soit facile, ni heureux. Écoutons les deux simples voix du *Square* : elles ne cherchent pas l'accord, à la manière des paroles discutantes qui vont de preuve en preuve pour se rencontrer par le simple jeu de la cohérence. Cherchent-elles même l'entente, la compréhension définitive qui, alors, par la reconnaissance mutuelle, les apaiserait ? But trop lointain, et qui échappe à leur visée. Peut-être ne cherchent-elles qu'à parler, usant de ce pouvoir que le hasard leur donne et dont il n'est pas sûr qu'il leur appartienne toujours. C'est cette chance, ressource faible et menacée, qui dès les premiers mots prête à ce simple entretien son caractère de gravité. Nous sentons bien que, pour ces deux personnes, pour l'une surtout, ce qu'il faut d'espace, et d'air, et de possibilité pour parler, est très près d'être épuisé. Et peut-être, si c'est bien à un dialogue que nous avons affaire ici, en trouvons-nous le premier trait dans la présence toute proche de cette menace, limite en deçà de laquelle le mutisme et la violence fermeront l'être. Il faut être le dos au mur pour commencer de parler avec quelqu'un, et non plus parler à quelqu'un. Le confort, l'aisance, la maîtrise élèvent la parole aux formes de communication impersonnelle, où l'on parle autour des problèmes et où chacun renonce à soi pour laisser momentanément parler le discours en général. Ou bien, au contraire, si la limite est franchie, nous trouvons cette

parole de la solitude et de l'exil, parole de l'extrémité, privée de centre et donc sans vis-à-vis, impersonnelle à nouveau, par perte de la personne, que la littérature moderne a réussi à capter et à faire entendre : parole de la profondeur sans profondeur [1].

Marguerite Duras, par l'extrême délicatesse de son attention, a cherché et peut-être saisi le moment où les hommes deviennent capables de dialogue : il y faut la chance d'une rencontre fortuite, la simplicité aussi de la rencontre — dans un square, quoi de plus simple — qui contraste avec la tension cachée à laquelle ces deux êtres ont à faire face, et cette autre simplicité qui vient de ce que, s'il y a tension — le fait d'être le dos au mur — elle n'a aucun caractère dramatique, n'est pas liée à un événement visible, quelque grand malheur, quelque crime ou quelque injustice particulière, mais est banale, sans relief et sans « intérêt », donc parfaitement simple et presque comme effacée (on ne peut pas dialoguer à partir d'un grand malheur, pas plus que deux grands malheurs ne pourraient converser ensemble). Et enfin, peut-être est-ce l'essentiel, ces deux personnes sont mises en rapport parce qu'elles n'ont rien de commun que ce fait même d'être, pour des raisons très différentes, séparées du monde commun où elles vivent cependant.

Cela est exprimé de la manière la plus simple et la plus nécessaire, nécessité qui est surtout présente dans chacune des paroles de la jeune fille. En tout ce qu'elle dit avec une mesure et une retenue extrêmes, il y a cette impossibilité qui est au fond des vies humaines et que sa condition lui fait sentir à chaque instant : ce métier de domestique qui n'est même pas un métier, qui est comme une maladie, un sous-esclavage, où elle n'a de lien réel avec personne, pas même avec le maître comme en avait l'esclave, et pas même avec soi. Et cette impossibilité est devenue sa volonté propre, la rigueur farouche et obstinée avec laquelle elle repousse tout ce qui pourrait lui rendre la vie plus légère, mais risquerait aussi, par cet allégement, de lui faire oublier ce qu'elle a d'impossible et perdre de vue le but unique : la

1. Cette parole qu'on entend chez Samuel Beckett et presque à l'état pur dans son dernier livre, *Textes pour rien* (Édit. de Minuit).

rencontre de quelqu'un, n'importe qui, pourvu que, en l'épousant, il l'enlève à son état et la rende semblable à tout le monde. Son interlocuteur lui fait remarquer doucement qu'elle sera peut-être très malheureuse avec n'importe qui; et ne choisira-t-elle pas ? Ne devrait-elle pas, à ce bal de la Croix-Nivert où elle va chaque samedi, seul moment d'affirmation auquel sa vie est suspendue, chercher elle-même celui qui lui conviendrait le mieux ? Mais comment choisir lorsqu'on existe si peu, à ses propres yeux, que justement, pour se faire exister, l'on ne compte plus que sur le choix de quelqu'un ? « Car, si je me laissais moi-même choisir, tous les hommes me conviendraient, tous, à condition seulement qu'ils veulent un peu de moi. » L'esprit du monde commun répondra qu'il n'est pas si difficile d'être choisie et que cette jeune fille de vingt ans, toute domestique qu'elle est, et qui a de beaux yeux, ne manquera pas, comme tout le monde, de sortir par le mariage de sa malheureuse condition pour devenir heureuse et malheureuse à la manière de tout le monde. Cela est vrai, mais n'est vrai que pour celui qui appartient déjà au monde commun. Là est la profonde racine de la difficulté. De là vient la tension qui forme le dialogue : lorsqu'on a pris conscience de l'impossible, l'impossibilité affecte et infecte le désir même d'en sortir par les voies les plus normales : « Quand un homme vous invite à danser, mademoiselle, pensez-vous tout de suite qu'il pourrait vous épouser ? — Eh oui, c'est ça. Je suis trop pratique, voyez-vous, tout le mal vient de là. Comment faire autrement cependant ? Il me semble que je ne pourrais aimer personne avant d'avoir un commencement de liberté, et, ce commencement-là, seul un homme peut me le donner. »

La pensée que de la rencontre fortuite dans le square sortira cette autre forme de rencontre qu'est la vie partagée vient naturellement, à la fin, consoler l'esprit du lecteur comme peut-être celui de l'auteur lui-même. Il faut en effet l'espérer, mais sans grand espoir. C'est que l'interlocuteur, ce petit voyageur de commerce, un colporteur plutôt, qui va de ville en ville, entraîné toujours plus loin par sa valise, sans avenir, sans illusion et sans désir, est un homme gravement atteint. La force de la jeune fille est de ne rien avoir,

mais de désirer une seule chose qui lui permettra de vouloir toutes les autres, ou plus justement d'emprunter alors la volonté commune à partir de laquelle elle commencera à avoir, à ne pas avoir, selon les possibilités générales. Ce désir farouche, héroïque et absolu, ce courage est à la fois pour elle l'issue et ce qui peut-être lui ferme l'issue, car la violence du désir rend impossible cela même qui est désiré. L'homme est beaucoup plus sage, de cette sagesse qui accepte et ne demande rien, mais cette apparente sagesse n'est que la forme du danger de la solitude, laquelle, sans le contenter, le remplit en quelque sorte, au point de ne plus lui laisser l'espace, ni le temps de souhaiter autre chose. Il semble qu'il soit, comme on dit, un déclassé ; il s'est laissé glisser à ce petit métier, qui n'en est pas un non plus, mais qui s'est imposé à lui par le besoin d'errer où il trouve la seule possibilité qui lui reste et qui incarne précisément ce qu'il est. Par là, bien qu'il s'exprime avec toute la prudence nécessaire pour ne pas décourager la jeune fille, il représente pour elle la tentation : le danger et comme l'attrait de cet avenir sans avenir sur lequel, tout à coup, elle pleure silencieusement. Il est, comme elle, « le dernier des derniers », c'est vrai ; mais, seul, il n'est pas seulement un homme privé du bonheur commun, il a aussi, il a eu au cours de ses voyages quelques brèves illuminations heureuses, humbles scintillations fortuites qu'il lui décrit avec bonne volonté et sur lesquelles elle l'interroge, d'abord avec un intérêt lointain et même réprobateur, puis, malheureusement, avec une curiosité de plus en plus éveillée et fascinée. Le bonheur *privé*, celui qui appartient à la solitude en la faisant un instant s'éclairer et disparaître, est là, bonheur qui est alors comme l'autre forme de l'impossible et qui reçoit de lui un éclat peut-être éblouissant, peut-être trompeur et affecté.

Cependant ils parlent : ils se parlent, mais sans être d'accord ; ils ne peuvent l'être, leurs paroles sont trop proches de l'expérience violente contre le silence de laquelle ils sont pareillement adossés. Ils ne se comprennent pas, ils n'ont pas entre eux l'espace commun où la compréhension se réalise, et tous leurs rapports ne reposent que sur le sentiment si intense et si simple d'être *également* l'un et l'autre

en dehors du cercle commun des rapports. Cela est beaucoup. Cela crée une proximité instantanée et une sorte de complète entente sans entente où chacun prête à l'autre d'autant plus d'attention et s'exprime avec d'autant plus de scrupules et de patiente vérité que les choses à dire ne peuvent être dites qu'une fois et ne peuvent non plus aller sans dire, car elles ne sauraient bénéficier de la compréhension aisée, ni de la gaieté des paroles légèrement échangées dont nous jouissons dans le monde commun, ce monde où, tout étant immédiatement compris et aussi dit à l'avance, ne s'offrent à nous que bien rarement la chance et la douleur d'un dialogue véritable.

MAURICE BLANCHOT

MARGINALES

Le Triomphe de la Justice [1].

Donc Alfred de Vigny fut un *dénonciateur* et un *indicateur de police*. Ce sont les propres termes de M. Henri Guillemin. Si l'on hésite à l'en croire, il fournit ses preuves : pages de Journal, lettres ou projets de lettres, notes mises au clair ou, qui pis est, indéchiffrables. Voici enfin l'heure de la justice.

Cette heure, à vrai dire, s'annonçait depuis longtemps. Le bon saint Francis Jammes la pressentait sans doute, quand il écrivait, dans l'un de ses vers les plus justement célèbres : *Les Vigny m'emm...* Ce n'était pas là une simple boutade, encore qu'elle prenne une saveur durable sous la plume qui devait écrire *M. le Curé d'Ogeron, le Pèlerinage de La Salette* et le *Petit Calendrier du Paradis*. Non, je crois y découvrir beaucoup plus qu'un bonheur de langage — une grande connaissance des cœurs et même, à l'état de prémices, une méthode d'investigation psychologique. Car « les Vigny emm... », c'est un fait. Mais pourquoi, mais comment ? Par leur contention, leur manque d'humour, la rigidité compassée de leur parole et de leur attitude. Mais enfin la littérature française ne manque point d'emm...deurs, fût-ce dans le domaine de la fantaisie. Si l'on dénonce les Vigny, c'est qu'ils s'en font accroire, qu'ils bluffent, qu'ils sont des Tartuffe. Grattez donc la statue, cherchez l'homme sous le Vigny.

On l'a fait. *Le pauvre homme!* On nous a prouvé que le noble Soldat en prenait à son aise avec la discipline militaire ;

1. Ou *La Chute d'un Ange.*

que l'Esprit pur avait ses heures, assez nombreuses, de mesquinerie terrestre ; que l'Archange ne dédaignait ni l'alcôve, ni même le ruisseau ; que le directeur de conscience, plus il vieillissait, et si expert qu'il fût dans le frôlement des âmes, ne méprisait point leur enveloppe. Après cela, par un excès d'indulgence, et compte tenu de la passion romantique, on lui eût pardonné peut-être d'avoir trompé sa plaintive épouse, mais quelle indulgence pourrait tenir contre les documents : cent lettres de Marie Dorval ? Et peu importe que, de Vigny, nous n'en connaissions qu'une demi-douzaine ; peu importe leur déchirement : l'Actrice fut une victime, presque une sainte ; le Poète, un mufle et un bourreau. Vaniteux, vindicatif, luxurieux, cruel : le personnage montre aujourd'hui ses derniers traits : c'est un mouchard.

M. Henri Guillemin, pour justifier son entreprise, allègue un propos de Vigny lui-même : « Je n'ai jamais vu un masque sur un visage sans être tenté de l'arracher. » Bien sûr. Reste que l'on ne saurait arracher le « masque » de Vigny sans que saigne et disparaisse son vrai visage. Reste aussi que l'on voit mal un Vigny recourir — fût-ce à l'égard d'un homme à qui il eût dénié toute vertu, et dont il ne se fût pas fait un mérite de recueillir les inédits — aux méthodes de M. Guillemin.

C'est peut-être que Vigny manquait de légèreté. On en trouve beaucoup dans les interprétations de M. Guillemin. Certains critiques l'ont dit, avec qui je me sens peu souvent d'accord. D'autres aussitôt, avec une étrange fureur, les ont accusés de manœuvres réactionnaires ou flicardes. On voudra bien penser que je parle hors de toute querelle de parti, dans le seul sentiment de ce qui peut grandir ou diminuer une œuvre, et sachant qu'un moraliste ne se contredit pas impunément par sa vie privée.

On peut regretter — je regrette — que le « comte Alfred » (Quel malheur d'être comte et de se prénommer Alfred !) ait eu parfois une notion de l'ordre complaisante et débile ; qu'il ait rêvé d'une alliance, fort avantageuse pour sa vie temporelle, entre la Tour d'ivoire et les Tuileries ; qu'une attention, un mot, un regard du Prince, et même l'espoir d'un regard, lui aient donné de singulières jouissances ;

qu'il ait porté la naïveté et la sottise jusqu'à faire crédit aux ragots d'un valet, selon qui la vie de Louis-Napoléon se trouvait menacée ; qu'il ait poussé le dévouement à l'ordre nouveau jusqu'à noter, de sa province, de misérables chicanes et des plans de contrainte ; qu'il ait entretenu de son zèle les ministres ou chambellans du maître. C'est beaucoup, c'est trop, cela suffit à altérer les traits d'un visage et la portée d'une leçon, mais c'est tout.

Aussi bien peut-on dire que le Prince n'apparaissait pas à Vigny comme un despote (ce prince, d'abord populaire, qui dut la moitié de son trône aux poèmes napoléoniens de Victor Hugo) ; que le gentilhomme-poète entendait le servir comme ses aïeux avaient servi les chefs de la France (ou, si l'on veut, comme les prélats et les poètes servaient Louis XIV — avant que Voltaire choisît Frédéric). Peut-être serait-il bon d'ajouter que, même de nos jours, et sous plus d'un régime, on a vu la conviction politique se manifester et s'assouvir par ce qui, cette fois, peut s'appeler délation.

Une belle figure, nous la voudrions parfaite ; et parfait, le poète qui a su écrire quelques-uns des beaux vers de notre langue. L'homme et le poète, chez Vigny, sont tous deux imparfaits. Autant d'ingratitude que de bonheur, et plus. Lisez les pages inédites que nous offre M. Guillemin ; les trois quarts nous assomment ; la plus vivante n'est pas de lui : c'est une lettre de Marie Dorval, sa « victime » — de Marie Dorval délirante et minaudière, sincère et fausse à ravir (mais si sincèrement fausse !), plus proche de Dumas que de Vigny, mêlant dans son ingénuité de garce les diverses « élévations » du comte Alfred, au reste mieux que tout autre avertie d'une grandeur singulière.

Les ridicules de Vigny, ses contradictions, ses défaillances, ses erreurs, si déplorables qu'ils soient, ne peuvent nous cacher cette grandeur essentielle. Sans doute, ce qui lui a manqué pour nous offrir une figure plus profonde, plus exacte et plus émouvante [1], c'est de prendre conscience de ses faiblesses, et de les assumer s'il ne pouvait les vaincre.

1. Je songe, on le devine, à Baudelaire — qui aima Vigny et que Vigny sut reconnaître.

Il n'est pas toutefois jusqu'à cette misère, fût-elle masquée, qui ne nous fasse mieux sentir les instants de grâce, et qui, peut-être, ne les ait permis.

Au demeurant, le procès de Vigny n'est pas le seul que l'on instruise. Notre époque, à qui la pureté et la grandeur sont familières, se pique d'en dénoncer les faux semblants. On fouille les armoires, on déniaise le public — on règle les comptes. Au train dont vont les choses, je me demande si la figure du divin Marquis ne sera pas elle-même soupçonnée. Nous n'en sommes pas encore là, Dieu merci ! Mais d'autres gloires, moins fermes, vacillent. J'ai connu un homme qui avait passé sa vie à étudier Pascal et qui, vers le soir, soupirait : « Finalement, il m'aura déçu. » On nous a montré le vieil Hugo notant au jour le jour, sous le couvert des bonnes œuvres et de l'aide aux opprimés, ses menues galanteries ; si sa gloire n'en a pas trop souffert, c'est qu'il est devenu une institution nationale (j'en connais de pires, certes). Voilà longtemps que Barrès n'a plus rang que de bonimenteur. La dure solitude où s'enfermait André Suarès, Gide, parmi d'autres, l'expliquait par la vanité, l'impuissance et la rancœur. Gide à son tour n'est plus qu'un homme et un écrivain sans courage, prudent et retors, un parfait « homme de lettres »[1]. C'est un lieu commun de dire que, chez Claudel, l'homme était si déplaisant que l'œuvre ne saurait avoir une vraie grandeur — comme si, chez tout écrivain, l'œuvre ne témoignait aussi de l'homme... J'entends bien que l'on agit ainsi par vertu. Un jeune critique me disait : « Chez moi, la méchanceté est une méthode d'approche et de connaissance. » Oh ! la belle méthode ! Que d'esprit et d'ardeur ne peut-on en attendre, et que de succès ! — Vive la cour de justice du Grand Guignol.

1. Avilissement des mots. Quand Baudelaire faisait l'apologie de Théophile Gautier, il concluait ainsi : « L'égal des plus grands dans le passé, un modèle pour ceux qui viendront, un diamant de plus en plus rare dans une époque ivre d'ignorance et de matière, c'est-à-dire *un parfait homme de lettres.* »

Le Triomphe de l'Amour.

Puisque M. Jean Vilar me donne quelque responsabilité dans le choix qu'il a fait, pour son théâtre, du *Triomphe de l'Amour*, je voudrais exprimer mon sentiment sur cette pièce, et sur la façon dont il l'a représentée.

Oui, j'avais naguère suggéré à Vilar de la reprendre, ce que nul théâtre n'avait osé faire. C'est qu'elle me semblait — elle me semble encore — l'une des œuvres les plus curieuses qu'ait écrites Marivaux, et l'une des plus révélatrices de son génie. Mais je ne l'en tenais pas moins pour l'une des plus risquées et des plus dangereuses, tant elle est faite d'éléments contradictoires. Elle pousse l'audace jusqu'à la désinvolture, et prend mine de défi : c'est à force d'invraisemblance qu'elle cherche sa vérité ; elle ne peut trouver un équilibre que dans un jeu précis entre des excès.

Et puis Marivaux sur la vaste scène du T. N. P. ! Marivaux succédant à Kleist, à Brecht, à Victor Hugo et à Shakespeare ! Une musique de chambre dans une cathédrale. Sans doute, *Le Triomphe de l'Amour* n'est pas *L'Épreuve*, ni *Les Fausses Confidences*, ni même *La Double Inconstance* ; il a plus de mouvement et de caprice ; il prête à des jeux de scène plus divers ; il ne manque même pas de frénésie. Mais de là, pour animer le plateau, la tentation de forcer la note et le geste. Bref, en me rendant ce soir-là au Théâtre populaire, je me sentais plus de crainte que d'espoir.

Eh bien, l'on a pu saluer *Le Triomphe de l'Amour* comme le triomphe du T. N. P. L'ampleur de la scène ? On ne la sent point, grâce au décor et à la sobre liberté du jeu ; elle n'est qu'un prolongement, un au-delà de la pièce ; ici la fable et les personnages, alentour le domaine de la fable, la lointaine présence des palais, des parcs et de l'âge d'or. Voilà donc surmonté le premier obstacle, qui tenait à la nature de la scène ; mais ce n'est encore là qu'habileté et bon sens. Vilar et sa troupe ont fait beaucoup plus : ils ont parfaitement compris, respecté et traduit l'esprit de la pièce. Non point qu'ils semblent la dominer de haut ; s'ils en dégagent les divers éléments et les nuances, ils se gardent à la fois de la bouffonnerie et de la mignardise : c'est par là qu'ils préservent

et affirment l'unité de cette œuvre complexe. Pas un instant ils ne plient la pièce aux particularités d'un acteur, ou ne font d'elle un objet de vitrine. Ils en observent (mais sans insister, et de façon tout intérieure) le jeu de ballet, la danse exacte ; ils en marquent l'équilibre, sans cesse menacé, mais d'autant plus précieux qu'il brave le risque. Ils sentent avant tout ce qui est l'essence de ce théâtre et le plus émouvant caractère de ce génie : le rythme naturel où contraction et détente se succèdent, cruauté et tendresse, raffinement et candeur (encore n'est-il aucun de ces éléments qui n'offre lui-même, si l'on ose dire, une singulière complexité).

Un tel résultat n'eût pas été obtenu sans la discipline des acteurs et la cohésion de leurs efforts. Chacun est à sa place, tient son rôle et ne songe qu'à servir la pièce. Les rôles de valets, parfois si heureux et féconds chez Marivaux, sont ici quelque peu ingrats ; mais il n'est pas jusqu'à cette faiblesse de l'œuvre, qui n'ait été compensée par le jeu des acteurs ; ils sont plaisants, non point grotesques ; ils amusent sans détourner sur eux l'attention ; par leur facile et joviale bigarrure, ils font valoir les nuances ; par leurs bonnes petites facéties, les hauts jeux du trapèze. Vilar lui-même, dans un rôle assez haut en couleur, a su se préserver de la caricature ; davantage, il lui arrive d'émouvoir, personnage bafoué, mais souvent lucide et conscient de sa faiblesse. Au demeurant, l'instant venu, il s'efface : la pièce est jouée, l'amour triomphe, et s'il ne triomphe pas sans victime, si la victime est nécessaire au triomphe et la piteuse défaite à l'éclat du vainqueur : nous ne sommes pas en pays de mélodrame. Agis et Léonide s'embarquent pour Cythère (on devine le bateau derrière les arbres) ; le valet et le jardinier battent des mains ; que le philosophe et sa digne sœur méditent la seule leçon de ce théâtre : il n'est pas d'autre sagesse que la jeune folie, pas d'autre salut que la grâce des corps et des cœurs.

Mais Maria Casarès ? Imaginiez-vous cette tragédienne dans un rôle de Marivaux ? Pour jouer de telles héroïnes, il faut (c'est la coutume) être tout ensemble ingénue et précieuse, sourire dans un soupir, dans le plus ardent émoi faire valoir le pli de la robe ou l'échancrure du corsage

(et dans l'échancrure du corsage l'innocence du sein) ; il faut être une spécialiste. Or Casarès, dans Marivaux, reste Casarès. Je ne dis point qu'elle le joue comme elle joue Hugo ou Claudel. Je veux dire qu'elle ne se tient nullement pour détentrice d'un emploi ; qu'ayant compris ce rôle, cette pièce, ce théâtre (et fort bien), elle ne devient pas l'actrice d'un genre, et ne recourt qu'à ses propres dons. Elle n'a pas moins de feu que d'intelligence. Elle joue, certes, elle mène le jeu — puisque tel est son rôle, qui va de travesti en imposture, et de fausse en vraie conquête. Quel rôle difficile que celui de cette petite conquérante ! Une princesse aventurière, une maîtresse fille à qui tous moyens sont bons, et toutes victimes, pour assouvir son caprice et saisir sa proie. Elle peut se vêtir en garçon : au prix d'Agis, elle est le garçon. Mais un garçon que poursuivent le souvenir, la conscience et le désir de sa robe originelle. Elle a toutes les manières d'une rouée et le secret d'une vierge. De conquête en conquête, elle court à l'abandon. De mensonge en mensonge, puis en demi-aveu, puis en aveu, c'est à la plus naïve vérité qu'il lui faut atteindre. Cette progression, Maria Casarès l'a rendue de façon admirable. Elle peut être désinvolte, cynique et forcenée en démon. Et cruelle : c'est un plaisir (aussi bien chaque victime bafouée donne une saveur nouvelle à l'innocent Agis). Et même, çà et là (ce qui arrive plus d'une fois aux personnages de Marivaux), d'une curiosité assez ambiguë, un peu scabreuse : par exemple quand, vêtue en garçon, elle se plaît à éveiller le trouble d'un homme et celui d'une femme. De tout cela, rien n'est souligné dans le jeu de Maria Casarès, rien ne pèse ni ne heurte ; mais tout est impliqué. Et soudain, aux instants de l'aveu et de l'innocence, tout se trouve balancé, éclairé, justifié. Plus de gestes, alors, chez Casarès ; un léger et très intime délire, qui vient du cœur plus que de l'esprit (mais l'esprit sait que le cœur parle), qui fait trembler la voix et mouille le regard, une sorte de plainte discrète et rauque, mi-pâmée, mi-rieuse — la pudeur et la nudité de l'aveu, la délivrance aussi : « Enfin nous y sommes ! » Tout est dit, tout est fait. Un instant, chez Marivaux, il n'y a plus ni conquérant ni proie. C'est l'instant de la grâce pure. Baissons vite le rideau. Tout

reprendra demain, dans un salon, dans un parc, dans l'île éternelle ; le même jeu, le même débat, les mêmes désir et illusion de rompre une solitude, de suspendre une minute, par miracle, la comédie, et d'atteindre, après tant de paroles délicates ou forcenées, au silence.

Cette fois, la politique, elle aussi, s'est tue. De toutes parts, on a célébré le triomphe de Marivaux, le triomphe du T. N. P. (le front National Populaire), et Mme Elsa Triolet, plus largement, le triomphe du théâtre [1]. Pourvu que cela dure.

MARCEL ARLAND

1. Dans le même numéro des *Lettres françaises* où l'on accablait le Mouchard. Après cela, par sa sensibilité toujours meurtrie et souvent par son art, Vigny me semble, au XIXe siècle, l'un des écrivains les plus proches de Marivaux. Imaginons-le au XVIIIe : je le verrais à égale distance de Vauvenargues et de Marivaux.

Il est vrai que Marivaux est incapable d'une vulgarité ou d'une sottise. Il est vrai aussi qu'il nous désarme. Cela se passe comme dans son théâtre. « Aimez-moi, dit l'un, je le mérite. » Mais le cœur a ses raisons. L'autre, on l'aime sans qu'il le demande : c'est qu'il est aimable.

LA FORÊT PROFONDE

Pierre, conteur d'histoires — et d'histoires pour les enfants — au moment où commence le récit qui le concerne : *Eurydice ou le Combat avec l'Ombre*[1], se découvre cerné par la folie. Il faut d'abord interner la mère de sa femme, puis sa femme Véra, que la contagion gagne, comme elle gagne Claire, sa maîtresse, qu'il appelle Claire-Obscure, et n'arrache au désastre qu'à la dernière seconde, par un sursaut de bon sens, par un miracle. Le miracle est que lui-même ne devienne pas fou. Tout l'y incite : la lucidité, parce qu'il veut comprendre, et que, pour comprendre, il faut éprouver ce qu'éprouve l'autre, la pitié, parce qu'elle désarme, l'amour parce qu'il interdit l'abandon. Donc il faut descendre aux enfers, pour ramener au jour, si l'amour est assez fort, Eurydice perdue chez les ombres. Que signifie ici le mythe d'Eurydice ? Qui est Eurydice ? Que signifie, autour de chacun des êtres que la démence atteint ou menace, le grouillement d'ombres qui semblent autant de démons personnels, souvenirs inconscients, attachements morbides ? Pourquoi le salut est-il figuré par les étangs et les forêts de Sologne, et le bonheur par un couple enfantin ? Cela veut-il dire qu'il faut à la fois retrouver l'enfance et lui échapper — lui échapper après l'avoir retrouvée, comprise, surmontée ? Le roman de Dick Meyer porte une lourde charge d'énigmes, que sa façon appuyée d'écrire (où chaque expression semble affectée d'une signification seconde) n'allège pas. Mais, en même temps qu'on se perd dans la forêt des symboles, on est cruellement et constamment ramené à l'infernale réalité des êtres et des

1. DICK MEYER : *Eurydice ou le Combat avec l'Ombre* (Éd. Gallimard).

situations. De tous les personnages, il en est un d'inoubliable : le vieillard Zmenikov, incarnation de la plus atroce et morbide méchanceté. Cependant le plus surprenant effet de ce livre est qu'on se découvre, à mesure qu'on avance dans le récit, entraîné et menacé en même temps que les personnages, jeté avec eux dans le désarroi et l'angoisse, aux bords d'une folie d'où l'on émerge soudain, sans avoir compris comment ni pourquoi, avec un étonnement plus grand que le leur. Voilà en quelle mesure le roman de Dick Meyer est réussi et singulier.

Les mythes dont se nourrit *Forêt interdite*[1], de Mircea Éliade, sont autrement clairs, si savamment, si lentement mêlés soient-ils au roman. Ce sont les mythes de l'amour impossible et du temps qui n'existe pas. On dirait que l'existence entière de Stéphane, autour de qui tourne tout le récit, se dépense à les déceler, à repérer les signes par lesquels ils se manifestent et, faute de pouvoir se les rendre favorables, à tenter au moins de les épouser. Stéphane est conseiller économique dans un ministère de son pays, et par sa fonction il est étroitement impliqué dans le déroulement de l'histoire (comme il dit) alors que de tout son instinct, de toute sa force, il refuse et repousse l'histoire, parce qu'il refuse et repousse le Temps, suprême épreuve que l'âme doit abolir. Ainsi évoquée, la vie de Stéphane apparaît comme une aventure métaphysique, ce qu'elle est en effet par rapport à lui-même. Cependant le roman, qui est le récit de sa vie, offre du temps présent et de l'Histoire en action une chronique plus fidèle et plus vivante que beaucoup de chroniques proprement dites : elle s'ouvre juste avant et se prolonge quelques années après la dernière guerre ; la Roumanie divisée en factions, puis prise dans la guerre, occupée par les Allemands et se battant contre les Russes, puis occupée par les Russes et soviétisée ; Londres sous les bombes ; le triste havre portugais sous le soleil et les orangers ; Bucarest sous les bombes ; la campagne roumaine ravagée par la guerre, par la sécheresse, par la famine ; Paris fourmillant d'émigrés, et jusqu'aux étangs

1. MIRCEA ÉLIADE : *Forêt interdite*, traduit du roumain par Alain Guillermou (Éd. Gallimard).

et aux bois de Royaumont, voilà les divers théâtres à travers lesquels Stéphane, dix années durant, poursuit Ileana, son véritable amour, comme on poursuit sa mort. Toujours présent, toujours ailleurs, il est courageux, désespéré, tenace. Sa quête est une folie. Mais tous autour de lui ont leur folie, sans être comme lui soutenus par cette absence où il vit qui lui tient lieu de foi. Tout le monde est fou, mais tout le monde ne le sait pas. Stéphane le sait. Il meurt suivant son destin. A l'inverse, aux simples gens, les circonstances seules apportent la tragédie, la mort seule donne rétrospectivement un destin. Birish, par exemple, le doux philosophe, meurt en héros, après avoir vécu moitié sage et moitié fou, comme n'importe qui. Ces pages-là sont admirables. Le bombardement de Londres aussi, et le retour de guerre de Stéphane lorsqu'il trouve écroulée sa maison, morts sa femme et son fils. Dans ce roman fait de mille ruisseaux qui avancent chacun à part soi, comme dans une grande plaine, tout d'un coup de leur jonction le fleuve se forme, brusque et puissant. Au troisième tiers du livre tout est là ensemble : les êtres, les événements, les mythes. Les fils se rejoignent, le dessin apparaît. On est saisi soudain par un sentiment de respect, violent et presque religieux, comme si ces images diverses du destin des hommes étaient plus que des images, comme si les mythes possédaient un pouvoir. Malgré ses longueurs, sa confusion, les résistances qu'il oppose à la lecture (on commence par s'y perdre) *Forêt interdite* est un de ces rares livres grâce auxquels on s'imagine que la vie pourrait avoir un sens, ou bien qui aident à supporter qu'elle n'en ait pas.

Dans cet ordre d'idées et de grandeur, et parmi les romanciers vivants, l'œuvre de William Faulkner est la plus éclatante. Voici *Descends, Moïse*[1], traduit par R. N. Raimbault, traduction souvent belle, bien qu'elle laisse sensibles les pires difficultés. *Descends, Moïse* est un recueil de sept nouvelles, inégales en longueur, parentes par le thème, et qui pourraient constituer, étant donnés les procédés de rupture chronologique de William Faulkner, les sept chapitres d'un roman. Il

1. WILLIAM FAULKNER : *Descends, Moïse* (Éd. Gallimard).

s'agit toujours de la chronique de Jefferson, dans le comté de Yoknapatawpha, dont William Faulkner sera jusqu'à la fin des temps le seul possesseur et propriétaire. Sur la carte qui figure à la dernière page d'*Absalon! Absalon!* se situe au nord-ouest une concession chikasaw qui appartient aux Sutpen, et par delà la Rivière Tallahachie le domaine d'Issetibeha où se sont installés les Mac Caslin. A l'est et au sud, des collines boisées de pins. Jefferson est au centre. Jadis, à trente milles de Jefferson, dans les immenses forêts de chênes, de frênes, de gommiers et de hickory, et par le travers des collines et des marécages jusqu'à deux cents milles vers le delta du Mississipi, on chassait l'ours et le cerf. Les seules voies dans la brousse épaisse qui montait à mi-hauteur des grands arbres étaient tracées par leurs passages. Faut-il tant de précisions géographiques ? Oui, *Descends, Moïse* est le livre de William Faulkner où le mythe de la terre américaine, incarné par l'Ours et par l'Indien, figuré par la forêt primitive, est le plus évident, le plus explicite, le mieux soutenu. Sur cette terre vierge, il y a cent cinquante ans, un homme nommé Carothers Mac Caslin s'est emparé d'un domaine acheté ou escroqué à un chef indien chikasaw, l'a défriché avec ses esclaves noirs et y a établi sa double descendance : blanche et légitime, d'une part, illégitime et mêlée de sang noir d'autre part. Encore est-ce mal dit ; il n'y a pas une part et l'autre, mais un seul clan Mac Caslin, dont tous les membres sont solidaires, même si les uns renient les autres. Ils sont tous là : les jumeaux Buck et Buddy (ils sont aussi dans *Sanctuaire*), Isaac (Ike) Mac Caslin fils de Buck, descendance blanche ; Lucas Beauchamp (le héros de *L'Intrus*) et son petit-fils condamné pour meurtre, la petite-fille de James Beauchamp, dit Tennie's Jim, descendance noire ; la jeune femme est abandonnée avec son enfant par son amant d'une saison, Mac Caslin lui aussi, mais par les femmes, et blanc. Enfin la troisième race : Sam Fathers, né d'un chef chikasaw et d'une esclave quarteronne. Sam Fathers, figure presque unique mais essentielle dans l'œuvre de William Faulkner, représente à la fois la terre et la forêt, une tradition perdue et la liberté des anciens âges. Sam Fathers est le personnage-clé de *Descends, Moïse*, comme Ike Mac

Caslin en est le héros. C'est avec Sam qu'Ike apprend à devenir coureur de bois, et à chasser, avec lui qu'il tue son premier cerf, avec lui qu'il participe à cette chasse à l'ours intitulée *L'Ours* qui forme le centre du livre. Sam mort, à la fin du récit de la chasse à l'ours, Ike Mac Caslin, qui cependant n'a pas dans les veines une goutte de sang indien, Ike se révèle le vrai fils de l'Indien, fils de la terre américaine, fils selon l'âme et le cœur, selon la vérité et la justice. L'armature du livre est faite de trois nouvelles où Ike apparaît, et qui sont trois chapitres de sa vie, enfant, jeune homme, vieillard, Ike qui a refusé sa part d'héritage parce que l'héritage n'était pas juste, parce que la terre n'appartient à personne, qui s'est fait charpentier comme l'Autre, Ike qui sait encore — il n'y a plus que lui — saluer en chikasaw les bêtes des bois, Ike qui ne possède, à soixante ans passés, qu'un vieux fusil, un lit de fer, une couverture, et dont le dernier bonheur est d'entendre la pluie d'automne tomber sur la toile de la tente, dans la brousse du Delta. Mais il y a bien plus que l'histoire d'un seul homme. Une furieuse passion mêlée de nostalgie et de ressentiment, de tendresse et de rage, l'amour de ce qui fut et qui disparaît, de ce qui est et ne mérite pas de continuer, de ce qui sera et peut-être effacera les malédictions, anime ce livre et l'établit dans une vérité à la fois historique et légendaire, présente et immémoriale. Il se passe pour le lecteur ce qui se passait pour l'enfant Ike, à mesure que Sam lui parlait des anciens temps, des anciens jours : peu à peu, pour l'enfant « cet autrefois cessait d'être l'autrefois et faisait partie de son présent à lui, non seulement comme si c'était arrivé hier, mais comme si cela n'avait jamais cessé d'arriver, les hommes qui l'avaient traversé continuaient, en vérité, de marcher, de respirer dans l'air, de projeter une ombre réelle sur la terre qu'ils n'avaient pas quittée... » Si la chronique et la légende, si le mythe ont une raison d'être, elle est là.

Avec l'aisance, la certitude, le ressassement et l'obstination, avec les éclairs et les fureurs propres à son génie, William Faulkner accomplit à l'échelle d'un pays et d'un peuple — le Sud, mais aussi l'Amérique — ce que Mircea

Éliade a sans doute voulu faire pour son héros Stéphane, et Dick Meyer pour les siens : projeter les êtres et les événements dans les images définitives et exemplaires, par lesquelles les destins deviennent clairs, et les sources réapparaissent. C'est chaque fois une entreprise de salut public ou privé, mais aussi un exorcisme ; il s'agit de détruire, en les amenant au jour, l'enchaînement des effets et des causes, d'anéantir les poisons, ou les démons, en les appelant par leur nom ; il s'agit d'effacer le temps. Celui qui retrouve les commencements est sauvé. Vous recherchez le paradis perdu de l'enfance, dit Birish à Stéphane, dans *Forêt interdite*. Dans *Eurydice*, Pierre veut rendre à Claire son enfance, pour l'arracher à la folie. Et que fait Sam Fathers, sinon rendre au petit Isaac les commencements de sa race ? Ainsi se traverse la forêt profonde, la sylve obscure au milieu du chemin de la vie, et l'on peut remarquer une constante singulière dans ce qui figure la délivrance ou la paix : les étangs de Royaumont, les étangs de Sologne, les marécages du Delta — toujours des eaux étales et immobiles (pourquoi immobiles, pourquoi pas des eaux courantes ?) entourées de grands arbres, images de la terre, mais peut-être de l'éternité.

DOMINIQUE AURY

PERSONNAGES COMBATTANTS

Que *Cyrano de Bergerac* fasse maintenant partie de notre patrimoine national, l'actuelle reprise qui en est faite en témoigne. De reprise en reprise, le ton de ses adversaires a baissé et il s'est établi, pour parler de *Cyrano*, un ton pieux, attendri, gentiment ironique, « sourire - à - travers - les - larmes », que je trouve extrêmement réjouissant. On n'a aucune envie de troubler ce bel accord, et de même que les gens bien élevés, quelles que soient leurs convictions religieuses ou esthétiques, se découvrent en entrant dans le Sacré-Cœur, le critique honnête homme s'abstient de dire ce qu'il pense de *Cyrano de Bergerac* : *Cyrano* ne fait de mal à personne, et l'on se soucie de bien autre chose. Aussi n'aurais-je pas parlé de *Cyrano*, que M. Raymond Rouleau met en scène au théâtre Sarah-Bernhardt, avec beaucoup de zèle et de soin, et que jouent deux excellents comédiens, Pierre Dux et Françoise Christophe, si, à l'occasion de cette cérémonie, je n'avais trouvé sous la plume de ses plus brillants laudateurs des aveux que je tiens pour précieux. Je les tiens pour précieux parce qu'ils éclairent parfaitement l'état d'esprit dans lequel ces amoureux de *Cyrano* abordent le théâtre d'aujourd'hui — qui est aussi sous leur juridiction. A l'aide de six articles judicieusement choisis, et qui se recoupent, se répètent, se complètent admirablement, il est facile de reconstituer, selon les modernes méthodes de la police judiciaire, le « portrait-robot », comme ils disent, de l'emballé de *Cyrano*.

L'aveu qui revient le plus fréquemment dans ces articles est que, si leurs auteurs aiment tant écouter *Cyrano*, c'est qu'ils le savent par cœur. Attitude mentale assez étrange, il

faut le reconnaître, au moins chez qui fait profession de prospecter et de découvrir ; je comprends mieux, maintenant, leur épouvante devant ce qu'ils n'ont jamais entendu.

Autre trait commun : ils ne se lassent pas de *Cyrano* parce que « ça leur rend leurs quatorze ans ». Voilà qui est gentil, et je n'aime pas du tout les gens qui rougissent des mauvais goûts de leurs quatorze ans, ou qui oublient qu'ils les ont eus. Mais je suis inquiet, aussi, et un peu gêné devant des gens dont la sensibilité s'est fixée aux alentours de la quatorzième année, et qui considèrent ce qui les entoure et ce qu'on soumet à leur jugement avec, au cœur, cette grande nostalgie des dernières culottes courtes et des meccanos. Qu'il faille, d'autre part, six tonnes de décors, trois mille vers, quarante comédiens et un cheval blanc pour leur rendre leurs innocents quatorze ans pourrait laisser supposer qu'à cet âge leur sensibilité ne se mettait pas facilement en route.

Dernier caractère de ce « portrait-robot » : l'agressivité. Je ne sais si c'est le contact du fier Gascon qui leur met ainsi la flamberge au poing et le feutre en bataille, mais il leur faut, dès qu'ils parlent de *Cyrano*, trucider quelqu'un. Généralement paisibles dans leurs amours pour Racine ou Molière, au sortir du théâtre Sarah-Bernhardt ils humaient le vent, secouaient la crinière, grattaient le sol des sabots de devant et cherchaient de l'œil un adversaire à défier. C'est sur Brecht qu'ils sont tombés cette année, un pauvre Brecht qui n'avait vraiment rien à faire dans l'histoire, et qui a peut-être beaucoup de goût pour les gasconnades ; ils l'ont laissé pour mort.

Cette incuriosité, ce regret de la chaleur du sein, cette agressivité, qui frappe un peu au hasard, apparaissent ainsi comme les traits inquiétants du fanatique de *Cyrano*. Peut-être ai-je eu tort de dire que *Cyrano* ne faisait de mal à personne.

***

Jean Duvignaud, que les lecteurs de la *Nouvelle Revue Française* connaissent bien, fait jouer au Théâtre des Noctambules sa première pièce, *Marée basse*. Roger Blin, de qui

nous n'avions rien vu depuis le succès de *En attendant Godot*, la met en scène, et l'accord entre le metteur en scène et l'auteur se révèle parfaitement efficace. Première pièce, et première pièce d'un auteur qui s'est fait de ce que doit être et ne doit pas être le théâtre une idée tout à fait arrêtée, *Marée basse* avoue naturellement des influences nombreuses, et la volonté de justifier par l'exemple cette idée. Fort heureusement, la soumission à la mise en scène y est incluse, et Roger Blin avait toute l'imagination, l'art et l'expérience nécessaires pour réaliser, avec *Marée basse*, ce « théâtre visuel » dont rêvait son auteur. Je crois qu'on ne pouvait mieux matérialiser ce rêve qu'il n'est fait aux Noctambules ; ce que j'ai trouvé de moins intéressant, parce que facile, dans ce spectacle, vient soit d'une obéissance presque superstitieuse aux règles du « théâtre cruel » tel qu'a tenté de le définir Antonin Artaud — soit d'une volonté trop appliquée de découvrir les secrets de l'admirable *Woyzeck*, de Büchner, dans lequel Jean Duvignaud voit les origines de la tragédie moderne, et d'en retrouver la poignante simplicité. Et ce n'est pas par le soin que prend son auteur de faire de *Marée basse* une sorte de « manifeste » du théâtre d'aujourd'hui que son œuvre nous a touchés. C'est précisément par ce qui vient de lui-même, et par ce qu'il y a donné de lui, et que Roger Blin, et de jeunes comédiens comme Annie Noël et Laurent Terzieff, ont très heureusement rendu sensible. Il serait vain d'appliquer à ce théâtre les règles traditionnelles d'une critique « psychologique » ; il les récuse, puisque « les personnages n'ont pas à réfléchir, mais à vivre ». La formule est jolie et agréablement provocante. En fait, les personnages de Duvignaud réfléchissent, mais, simplement, ne nous font pas part de leurs réflexions. Un forçat innocent, et reconnu tel, refuse de quitter le bagne de Rochefort où il pourrit. Il n'en donne pas les raisons, mais il en a, assurément. C'est au spectateur que l'auteur demande de bien vouloir meubler les silences de cet homme — et c'est par là que cette sorte de théâtre est excitante pour l'esprit : elle n'est point que fourrage dans la mangeoire, propre à être consommé sur place. Elle demande au spectateur de continuer à vivre. Mais elle serait bien pauvre si elle n'avait que ce mérite, si l'on n'y

trouvait que l'application des règles : or elle fait sa place à l'émotion, au pathétique, visuel sans doute, mais qui ne nous atteindrait que superficiellement si nous ne comprenions pas les motifs d'homme, les souffrances d'homme, qui inspirent ces gestes et ces cris, qui trahissent soudain tous les arrière-plans de l'œuvre. Ces moments, Jean Duvignaud et Roger Blin les ont rendus si forts qu'on ne peut les oublier : le jeu monstrueux des forçats déguisés en curé, en vieilles filles, en soudards, reproduisant devant leur compagnon la cérémonie de son mariage — l'étonnante farandole de ces atroces pantins, une scène de passion maladroite et douloureuse entre le forçat et sa femme à qui il ne fera jamais l'amour, ne demeurent pas en nous seulement comme des images : elles ont force d'aveux et nous concernent, elles sont bien d'un auteur dramatique.

***

Nous étions beaucoup à attendre de Jean Vauthier, depuis ce *Capitaine Bada* qui nous l'avait révélé, une grande œuvre lyrique. Nous l'avons. Cela s'appelle *Le Personnage Combattant*, et c'est Jean-Louis Barrault qui lui a donné vie et grandeur sur cette scène du Petit Théâtre Marigny, consacrée par lui au « théâtre d'essai » — et qu'il lui faut abandonner. Ce *Personnage Combattant* n'est rien d'autre que la description de cet inévitable et douloureux moment de crise que connaît l'homme fait, l'homme « arrivé », lorsque, se retournant vers le jeune homme de vingt ans qu'il fut, il lui faut bien reconnaître que, s'il est « arrivé », c'est en laissant mourir en lui, en sacrifiant peu à peu, à son insu, jour après jour, ce qu'il avait de plus noble, de plus désintéressé. C'est dans la chambre d'hôtel, assez sordide, dans laquelle, des années plus tôt, cet homme, devenu écrivain célèbre, a décidé que « lui aussi avait quelque chose à dire aux hommes », qu'il est venu, pour cette pénible paraphrase du mot que l'on prête à Capus, je crois : « Il est arrivé, mais dans quel état. » Jean Vauthier a composé là une partition dramatique d'une variété, d'une richesse et d'une efficacité exceptionnelles. C'est une tragédie à un personnage, qui se déroule au cours d'une nuit, et que

l'auteur a conduite avec l'audace des moyens et le courage d'affronter l'obstacle et de le réduire qui sont révélateurs de l'auteur dramatique-né. Il a joué le jeu sans tricher : un seul personnage en scène pendant plus de deux heures (la représentation intégrale de l'œuvre en eût demandé trois), un emploi raisonné de tous les tons, du lyrique le plus pur au burlesque de cirque — un usage à la fois très ingénieux et nécessaire des bruits d'un hôtel, la nuit. Il a risqué ce qu'il y a sans doute de plus périlleux, ce que les connaisseurs, et à juste titre, lui eussent interdit : imposer au spectateur la lecture d'un texte médiocre et prometteur composé par l'auteur de vingt ans, et celle de la correction de ce texte par l'auteur de trente-cinq ans qui n'a pas tenu ses promesses et ne l'améliore point. Tout cela n'eût guère eu d'intérêt s'il s'était agi, de la part de Jean Vauthier comme de la part de Barrault, d'une « gageure », au sens de pari sportif que donnent volontiers à ce mot les journaux. Mais si auteur et metteur en scène ont pris d'un commun accord tant de risques, c'est qu'il s'agissait, à chaque instant, de risques nécessaires. Abandonner une position, reculer sur un point, équivalait à une défaite : c'était précisément accepter cette démission de soi-même dont souffre jusqu'à la passion le Personnage Combattant. Et la réussite est complète. C'est un envoûtement de deux heures que nous avons connu au Petit Théâtre Marigny : deux heures de contact direct avec la sincérité, toute la sincérité d'un homme qui souffre du mal le plus commun, en même temps que le plus secret ; avec, aussi, la sincérité presque démoniaque de Jean-Louis Barrault, redevenu ce soir-là le même Barrault qu'il était le soir de sa création de *La Faim.*

JACQUES LEMARCHAND

« NACHT UND NEBEL »

En attribuant leur récompense au court-métrage d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, les jurés du Prix Jean Vigo ont obéi sans doute à deux intentions. La première était de couronner un *film*, c'est-à-dire une certaine réussite technique ; la seconde était, j'imagine, de saluer un geste de lucidité. Le bouleversement presque insupportable que nous ressentons à la projection de *Nuit et Brouillard* tient probablement à ces deux forces étroitement conjuguées, inséparables au point que parler de l'une sans parler de l'autre équivaudrait à les trahir toutes deux : le talent et le courage. Le talent, il est fait de sobriété, d'une absolue cohésion des divers éléments du film : prises de vue et articulation du montage, commentaire et musique. Le courage, c'est la mémoire. Une mémoire que nous n'avons peut-être pas tous en commun, à en juger par l'espèce d'incrédulité, ou de honte, qu'il m'a semblé voir sur les visages des spectateurs après une projection privée du film de Resnais. Consacrer, dix ans après la fin de la guerre, un film — c'est-à-dire trente minutes de notre précieux temps — aux camps de concentration nazis, passera, auprès des uns, pour une inutile provocation, auprès des autres pour un goût maniaque de l'horreur — disons le mot : du mauvais goût — ou encore pour un geste « politique ». Il ne s'agit, me semble-t-il, de rien de tout cela. Une des plus extravagantes folies collectives dont la mémoire des hommes pourra conserver le souvenir s'est déroulée, au cours de dix années, en Europe, à mille kilomètres de nous ; les rescapés en sont parmi nous ; les responsables y survivent souvent ; ses *raisons* enfin, les doctrines, les théories, le grotesque appareil historique que les bourreaux inventèrent, nous en retrouvons des lambeaux

dans nos journaux, des échos dans les discours, la nostalgie dans les injures. Ce cauchemar, que l'on va accuser Resnais de ressasser, il peut hanter demain notre sommeil si nous nous endormons. Que l'on projette ce film, qu'on l'impose au public, qu'il nous empêche de dormir et d'oublier !

Voici les couleurs d'un automne allemand : le gris fuyant du ciel, l'herbe rare, les collines aux sapins noirs. Voici les squelettes barbelés, les blocks vides, l'appelplatz redevenue un champ, le crématoire transformé en musée, l'enfer redevenu la terre. Le lieu, — c'est Maïdanek, ou Dachau, ou Mauthausen. La camera découvre ce paysage de paix comme ferait un œil stupéfait : neuf millions de fantômes et pas un vivant, un cri hurlé pendant dix ans et le silence, ce crime sans nom et l'oubli.

Puis voici ce qu'on appelle un montage. Prises de vue des correspondants de guerre alliés lors de la libération des camps, bandes filmées par les nazis eux-mêmes : photos de brutes et photos de cadavres, images des seigneurs, images des esclaves. Voici l'*architecte* du crématoire, l'*officier* des gardiens, les *styles* des miradors. Manquent à l'appel les inventeurs du système — ceux pour qui le racisme est un chapitre de livre, quelque chose comme l'eugénisme introduit dans l'histoire. Manquent à l'appel les pourvoyeurs de la grande fête de la Mort nazie : idéologues d'avant-hier, dénonciateurs d'hier, complices patients d'aujourd'hui. Faut-il citer des noms ? des titres de journaux et de livres ?

Cette colère que je ressens, cette colère inépuisable, stupéfaite, elle paraît absente de *Nuit et Brouillard*. Seulement des images : images de l'humiliation, de la torture, la mort à chaque image, la honte à chaque image. Le commentaire de Jean Cayrol reste en deçà, bien en deçà de la haine. Il y gagne de peser comme le silence ou le mépris — ou seulement comme la mémoire.

On hésite à parler de ce film comme d'un film. Efficace ? Il l'est. Parce qu'il est simple, respectueux, parce qu'il impose comme une évidence de la folie ces pensées et ces photos qui lèvent le cœur. Alain Resnais, anteur d'un *Van Gogh* et d'un *Guernica* qui donnèrent une impulsion nouvelle aux films sur la peinture, déplut voici deux ans en

réalisant un court-métrage auquel fut attribué déjà le Prix Vigo, mais auquel fut refusé le visa de censure. *Les Statues meurent aussi* évoquait le grand danger que l'européanisation hâtive fait courir aux arts indigènes des pays colonisés. C'était un film moqueur, agressif, rapide. Trop rapide peut-être, et qui sacrifiait au lyrisme, à certaines facilités dans le style offensif. *Nuit et Brouillard*, sur un sujet infiniment plus difficile et douloureux, marque donc un grand progrès dans cette tâche que Resnais paraît s'être attribuée, de porter témoignage, par le film, dans un certain nombre de procès que notre pudeur et notre confort aimeraient instruire à huis clos. La censure doit permettre à ces films de trouver leur public normal. Une décision discutable en ce qui concernait *Les Statues...* deviendrait odieuse pour *Nuit et Brouillard.* Certes, je n'imagine pas qu'aucune salle aujourd'hui puisse subir le choc de ces images sans protester — dégoût ou colère. C'est cette protestation qu'il faut provoquer. Ces indignations-là ne vont pas sans dire ; il faut les crier très fort, obstinément. Dans ces lieux sur lesquels passent toujours nos saisons de vivants, on a parqué, trié, tué, brûlé du Juif, voici douze ans, comme on élimine d'Australie le lapin, comme on abat les forêts, comme on arrache l'herbe. Voici la vérité ; ce film est fait pour la rappeler, *en images.* On nous pardonnera d'avoir trahi, pour un jour, les Western, Hitchcock et le Cinéma Noir : d'autres images.

FRANÇOIS NOURISSIER

NOTES

LA POÉSIE

PÉTRARQUE : *Canzoniere*, choix et traduction de GEORGES NICOLE (Mermod, Lausanne).

Aimer la « pure lumière » ou seulement ses « miroirs obscurcis et plaintifs », il semble que ce soit là une de nos hésitations secrètes; Laure morte devient « pure lumière » pour Pétrarque, mais, grâce à lui, chose entre toutes émerveillante et rare, cette « pure lumière », loin de se figer dans l'effrayant silence éternel, nous parle. Je n'écoute pas sans émotion parler cette bouche à la fois très lointaine et très proche, murmure monotone et beaucoup plus commun qu'on n'aurait cru en pensant au « pétrarquisme ». Quel repos aussi, après les milliers d'images mises en circulation par une certaine poésie moderne, que cet art réduit à de rares signes concrets : herbe, chevelure, eau fraîche, et d'autant plus lumineux qu'il est moins coloré ! Satisfaction, encore, de n'y pas trouver de ces prouesses musicales qui font le lecteur s'arrêter et s'exclamer : le beau vers ! (« Composeront d'amour un monstre qui se meurt... »). Au contraire, une surprenante simplicité (jamais familière pourtant, mais chaste, noble, fière) que la traduction de Georges Nicole rend particulièrement bien :

Je dis à mes pensées : Nous n'irons plus
Longtemps parlant d'amour, car mon terrestre
Et dur et lourd fardeau se désagrège
Comme la neige, et la paix nous viendra...

ou simplement :

L'âme du cœur s'évade pour vous suivre,
Puis se retourne et me revient pensive.

Je parle, en effet, d'une traduction, en mainte page, à mon goût, aussi juste qu'on le pouvait souhaiter. Bien entendu, la disparition de la rime, dans une poésie si subtilement architecturée, est grave : mais elle était inévitable. La forme de la *canzone*, faute d'un équivalent français naturel, perd beaucoup de son pouvoir, et c'est encore un malheur. Mais les sonnets, ceux surtout traduits en décasyllabes (l'alexandrin retombant

trop volontiers dans les souvenirs classiques : « Oui, c'était pour mon bien, je le vois, mais je souffre »), les sonnets, pour la plupart, *passent*, et il faut s'en étonner, puis admirer la réserve, la sensibilité, l'effacement du traducteur (qui donna déjà chez Mermod un reflet très exact de la *Vita Nuova*, prouvant ainsi qu'il sait quelles amours lui conviennent).

Dans la lumière égale et pure qui éclaire presque toutes ces pages, les traces du quotidien, les bien-aimés défauts du terrestre sont infimes, et pour cette raison même infiniment précieux. Le pur et l'impur, enfin, ne semblent plus des adversaires, et l'amoureux va de l'un à l'autre avec une légèreté, une rapidité d'oiseau.

Précisons encore qu'il s'agit d'un choix, trop restreint pour notre plaisir, puisqu'il ne contient que quatre-vingt-douze sonnets, trois chansons et un madrigal, sur les trois cent soixante-six pièces des *Rime*.

PHILIPPE JACCOTTET

JACQUES AUDIBERTI : *La Beauté de l'Amour* (Gallimard).

Un Audiberti déshumecté. Ce poète ne s'était pas trouvé sur les flots de ses dons verbaux ; le roc lui va.

De ce remarquable poème, qui sonne plus qu'il ne coule, on voit bien comment on pourrait dire : « O le tour de force ! » ou encore : « Ce maritime a voulu se prouver et nous prouver qu'il est capable de se mettre à sec. » Ces réserves, exactes, seraient cependant fort injustes.

La poésie est aussi une éthique, et cela en l'absolu de ses origines. « Le vers se sent toujours des bassesses du cœur », disait l'autre ; il sied d'ajouter qu'il se sent aussi des faiblesses du poète devant sa propre inspiration. Or Audiberti vient de nous montrer qu'il a mené une guerre contre soi-même, avec une volonté lucide ; il a eu du *caractère* dans l'inspiration ; on dirait qu'il s'est désencombré de ce qui précédemment l'avait fait poète et que ce dépouillement l'a fortifié.

On peut donc oublier en ce « roman en vers » les aspects volontairement fragiles du récit ou telle joliesse du style pour se souvenir d'harmonies telles que :

Ah ! Si nous étions des archanges,
Si nous étions, nous évitant,
Des poissons aux pures espèces
Je saurais peut-être comment,
Toi, mon amant qui me dépèces,
T'aimer sans aimer mon amant,

T'aimer, quel deuil ! sans que je t'aime,
T'aimer, quel froid ! hors de ton corps
Jusqu'à te blesser, quel blasphème !
Jusqu'à te laisser, quel remords !

ou telles que :

Non plus ta chair, je deviens ta pensée.
Que je te fuie, alors je te poursuis...

J'écoute en toi là-bas ma voix qui chante
Ici. Je vois en toi mes bras bouger.

ARMAND ROBIN

ALAIN JOUFFROY : *Les Quatre Saisons d'une Ame* (Éditions du Dragon).

C'est bien d'une âme qu'il s'agit. Non que personne ait jamais su ce qu'est une âme. Mais on en rêve, on voudrait être ces pures idées sans conséquences, ces délicieux agencements d'impressions désincarnées. Que tout soit décor évanescent, occasion d'être spectateur de soi-même, d'un soi-même d'ailleurs le plus irréel possible, un bruissement de vagues tendresses sans objet, un amour de l'amour sans que nul précisément aime ni soit aimé. C'est un goût des limites impossibles où la rigueur logique se confond à la gratuité de l'illusion. On loue une fenêtre sans épaisseur entre terre et ciel, entre ville et forêt, entre l'âme et l'Inde. Mallarmé, à côté, semble un grossier paysan, son angoisse est ridicule, sa stérilité un malentendu. Allons, monsieur Mallarmé, un peu de détachement ! Ah ! il croyait encore à la chair des mots, ce primitif ! Henri de Régnier avait moins de scrupule et pourtant il se sentait responsable de leur sonorité, il ignorait qu'on peut parler seulement des lèvres, rien qu'avec des labiales et des susurrements. L'âme (s'il en est) est quintessence. Elle s'obtient en distillant des images privilégiées, triées pour leur ténuité et leur neutralité. Il faut éviter le moindre relent de terroir. Verlaine était un mufle d'y mêler ses histoires. L'âme est plus « en allée » que la vie, voyons. Le christianisme qui a bien un peu élaboré cette âme reste dans une impasse à vouloir la sauver. Heureusement qu'il y a des sages à Ceylan (et qu'on ne les voit pas vivre). Et puis l'âme est une femme, non pas la femme de quelqu'un, bien sûr, ni la fille de quelqu'un, ni la mère de quelqu'un. Elle est la sœur d'une solitude qui n'est elle-même l'absence de personne. Donc une solitude qui n'est pas tragique. Seulement vaguement mélancolique de ce qu'elle n'arrive pas à exister.

L'ennui est qu'un texte doit bien commencer et que son initiale est une prise de position. Ce vain cycle de saisons sans

travaux, l'auteur choisit d'y entrer l'hiver pour finir à l'automne. Il a beau remplacer les fruits par des mystères et des secrets, il affirme un optimisme bien osé pour une âme. Car cette pure âme inféconde, c'est Lilith, la démone nocturne, celle dont se détourna Adam pour que l'homme existe. Elle est le rêve fantomatique dont Dieu n'a pas idée, puisque, lui, il parle et pour dire quelque chose (par définition, ce qui est).

Il existe des poésies dont l'ambition est de connaître la vie : elles auscultent le monde et, dans le langage, ce qu'il y a de plus inusable, les mots les moins neufs, les plus ancrés dans la mémoire, les noms communs réduits à leur racine. D'autres poésies prétendent recréer le monde, le faire plus vrai que nature, nous l'offrir comme un solide objet extérieur. Jouffroy s'apparente à un tiers penchant : créer tout court, créer un monde autre. Et il fait ce monde-là aussi cohérent que le nôtre, mais à moins de frais, bien sûr. Il sait être vigoureux à sa manière, mais dans les *Quatre Saisons* il déploie surtout une mélodie de muettes, une syntaxe d'apostrophes feutrées et d'appositions lentes. C'est une sorte de conversation « in cœli » où les invocations même impérieuses ne vont jamais sans beaucoup de cérémonieuses qualifications. La phrase y tend plutôt au rite qu'au langage. Un mouvement fluide emporte sans résistance autant les sujets que les objets, et moins en quelque direction qu'en sa ronde sur soi.

JEAN GROSJEAN



LA LITTÉRATURE

JACQUES MASUI : *Documents spirituels* (Cahiers du Sud).

C'est à l'homme intérieur et au citoyen des dieux que Jacques Masui s'offre à faire voir que la ferveur n'est pas renfermée dans les églises ni dans les pièces publiques de la foi. Un poète irlandais ou un sage de l'Inde, Edgar Poe ou Plotin, Nerval ou Milosz, Novalis ou Daumal, rendent parfois déchiffrable, mieux que ne le font les saints en place et les rentiers du bréviaire, une langue difficile. Car, enfin, la ruse de Dieu, c'est qu'il se montre partout. Il endort le miracle dans un système de miracles. Il nous réduit à chercher le soleil avec une lanterne. Mais ceux qui jettent la sonde, et qui ont trouvé quelque chose, inquiètent sans persuader. Ils se blessent aux mots et à la raison parce que le dictionnaire nous borne à un commerce d'apparences ; l'entendement ne connaît de monnaie que celle du marché. Les conventions dont la parole est le signe empêchent les géomètres de se battre ; ils tombent d'accord sur des nombres et sur des

ombres. Le reste, qui est justement le fond des choses, nous échappe ; les têtes claires et légères en concluent qu'il n'y a point de reste. Le langage nous a donné des balances ; il ne nous dit point ce qu'on y met. Nous pesons et nous nous flattons de penser. Les *Documents spirituels* visent à prouver que, malgré l'embarras du discours et cette corde au cou dont il nous étrangle, le mystère n'a pas cessé d'être intelligible dans certaines bouches. Il est même remarquable que, d'un siècle à l'autre et d'un peuple à l'autre, les clés de l'abîme se ressemblent, comme si le monde de derrière était aussi universel que celui des formes. D'où vient donc que les découvreurs, dont les rues sont ailleurs pavées, sont ici rarement suivis et reçus ? C'est qu'on ne touche à cette vérité-là que par la mort du moi. Le sens humain s'accroît de ses conquêtes ; le savoir, loin de demander la perte du savant, satisfait son orgueil ou contente sa modestie. Qu'il s'agisse d'Archimède ou de Christophe Colomb, l'intelligence rencontre une certitude qui l'accomplit ; la résolution conduit sa propre barque et la tempête même rend hommage au pilote. Les travaux de Pasteur sont hors de Pasteur ; son génie n'engage pas son cœur. La pureté, au contraire, ne mène à l'extase qu'en renversant l'homme. Nos vues sont incompatibles avec celles de la Grâce. Il faut que je commence par me détruire ; il faut que je paye de ma ruine le buisson ardent. Les mystiques de l'Orient et ceux de l'Occident n'ont qu'une voix : la désappropriation est l'école du Ciel ; tous les saints ont juré de ne pas vouloir, ils ont répondu au parfait amour par la soumission parfaite. L'horreur du dépouillement et l'impulson délicieuse de la vie expliquent la petitesse du troupeau. Le Jongleur de Notre-Dame figure assez bien cette culbute en Dieu qu'est une conversion.

Les livres peuvent nous aider, sinon à entrer dans une voie farouche, du moins à ne pas la rayer de nos cartes. Les *Documents spirituels* sont inégaux parce que les religions sont inégales. Ce qui, dans Bouddha, est dispersion, est réunion dans le Christ ; ce qui, dans Bouddha, est le triomphe de l'oubli et la récompense du néant est, dans le Christ, retour à la substance et lampe singulière dans une illumination qui l'enveloppe sans la dévorer. Il y a quantité de manières d'être esprit et de brûler. Les charnels n'ont que sept trous pour faire la bête.

ROGER JUDRIN

ANDRÉ SUARÈS : *Ignorées du Destinataire*, Lettres inédites. Avant-propos d'ARMAND ROUMANET (Gallimard).

Comme Gide le dit de Stendhal — mais dans un sens inverse — pour bien parler de Suarès, il faudrait sa manière. La manière de Stendhal est de n'en point avoir, ce qui le fait inimitable ; Suarès,

au contraire, accuse la sienne, il se fait reconnaître, nous engage à emboîter son pas, son rythme, et on ne peut le lire longtemps si l'on n'épouse pas sa pensée, si l'on n'accepte pas d'être mené. Peut-on parler de lui sans parler un peu comme lui, et peut-on parler de lui comme on parle d'un autre ? Suarès, en vérité, ne ressemble qu'à lui-même, dans sa vie, dans sa pensée, dans son œuvre qui demeure insaisissable, en dépit de sa volonté passionnée d'affirmation et de présence, si on ne la rapporte pas à celui qui se construit en elle, qui poursuit à travers elle une figure idéale de l'homme et du monde. Cette figure est la sienne, sans doute, qu'il nous impose, et elle a paru à beaucoup l'aveu d'une complaisance et d'un orgueil sans mesure. Mais Suarès n'a rien désiré d'autre, comme tout artiste, que se perdre, que disparaître dans son œuvre, que se confondre en elle avec cette image de l'homme qu'elle appelle et qu'elle annonce avec un accent si noble et si pathétique, avec cette voix impérieuse et mélancolique, exaltée, surveillée, douloureuse et irritée, qui n'appartient en effet qu'à lui. Le drame de l'artiste, en Suarès, dont il saura faire le ressort de son œuvre, est de ne pouvoir jamais s'oublier, ni se substituer un autre que lui-même. « Ma terrible prérogative est d'être mon propre témoin », écrit-il ici dans une lettre à sa sœur. On conçoit qu'il ait tellement admiré Benjamin Constant et qu'il ait rêvé d'une œuvre où un homme à la fois s'oublie et se connaît, se perd et se trouve.

Suarès ne peut se séparer de lui, parce qu'il ne peut se séparer des grandes œuvres qui l'ont nourri, formé, dont il est trop épris, qui enchantent son cœur et son esprit, qui le possèdent, qui le déchirent, qui le font vivre. Sa voix porte et multiplie la leur. Loin d'elles, il semble qu'elle perd sa force, qu'elle demeure suspendue et impuissante, privée de l'air où elle respire, du sol où elle puise sa nourriture. Tout ce qui n'est pas fondé sur l'effort de l'art et de la pensée est étranger à Suarès. Ceux qu'il appelle ici (dans une très belle lettre à Félix Le Dantec), « les grands rêveurs de l'art et de la poésie », sont les seuls êtres qu'il ait vraiment rencontrés, connus, aimés, avec lesquels il ait trouvé un langage commun. « Moins Rembrandt, que m'importe la Hollande ! » Moins l'art, que lui importe la vie ! Moins la poésie, que lui importe le monde ! Lui-même s'y emploie avec une ferveur et un talent inégalables, emporté par son haut génie. Mais cette vue idéale et souveraine que Suarès a de l'art, cette conscience trop lucide et peut-être désespérée qu'il prend de toutes ses formes et de tous ses pouvoirs, ne peuvent aboutir qu'à une œuvre qui les embrasse toutes, qui n'est pas une œuvre qui vient s'ajouter aux autres, mais qui tend à être leur somme, leur synthèse passionnée, en qui leur vérité la plus haute et leur essence la plus pure se concentrent en une grande vision morale. L'œuvre de Suarès est tout entière une méditation et une contemplation de l'art, elle n'est elle-même une création qu'en

ce sens ; elle est une religion et une morale de l'art, qui tire de l'art son énergie et sa foi indomptables. Ce n'est pas l'œuvre d'un esthète, mais une grande entreprise éthique, une leçon sur l'art et la vie, et qui veut être une leçon de vie.

C'est une œuvre immense, et peut-être fragile, une œuvre menacée par la solitude qui l'habite et qu'elle augmente autour d'elle, que la révérence accroît aussi bien que l'indifférence dont elle fut longtemps victime. Il y a chez Suarès une fatalité de solitude que les admirables lettres qu'on publie aujourd'hui, qu'il n'a pas envoyées, mettent sans cesse en lumière. Elles nous montrent à quel point Suarès s'est solidarisé avec son destin, à quel point il l'a lui-même choisi. « Il faut être seul. Et je veux l'être. Je veux rester ce que le mal de la vie a fait de moi ; et j'y mettrai toute la force de mon âme. » Dans ces lettres où éclate et murmure sa solitude, il met toute son âme, plus librement, plus familièrement que dans la plupart de ses livres, sans rien renoncer de sa pudeur et de sa passion, de sa fierté, de sa violence, avec un accent plus fraternel dans les nombreuses lettres écrites à des inconnus, qui sont les plus belles, dont nous nous sentons aujourd'hui les vrais destinataires.

GEORGES ANEX

JOHN C. DAVIES : *L'Œuvre critique d'Albert Thibaudet* (Droz, Genève).

Au temps où j'étais à l'École Normale, le directeur Ernest Lavisse, surnommé le Clou, interpella, un jour, dans un corridor de la maison, un de mes camarades :

« Eh bien, le sujet de ce diplôme d'Études ?

— Gustave Planche, répondit mon camarade.

— Quel courage ! reprit le directeur. Avec les critiques, il faut lire non seulement tout ce qu'ils ont écrit, mais tous ceux sur qui ils ont écrit ; ça n'en finit jamais, et je vous plains cordialement. »

Une pensée de ce genre, et aussi paresseuse, a dû effleurer l'esprit de M. John Davies avant qu'il se décidât à faire une thèse sur notre ami Albert Thibaudet. Mais c'est un très jeune et vaillant Australien, et pas plus que le jeune et vaillant Anglais C. Duckworth, auteur d'une édition critique — et encore inédite malheureusement — du *Berger de Bellone*, les tentations du moindre effort ne l'ont entravé dans son dessein.

Donc M. Davies, unissant la critique historique à la critique d'appréciation, suit patiemment Albert Thibaudet tout au long de sa carrière, du regrettable *Cygne rouge* jusqu'à la regrettable dispersion des derniers ouvrages, en passant par les articles de la *N. R. F.*, la *Campagne avec Thucydide* et le *Flaubert* où notre

critique voit avec raison « l'œuvre de Thibaudet la plus achevée et la plus classique ».

En conclusion, M. Davies, qui compare et égale presque Thibaudet à Sainte-Beuve, juge toutefois le premier moins psychologue et moins moraliste. Il se peut. Mais il faudrait reconnaître aussi qu'il y a, chez Thibaudet, un « caractère » plus enjoué, un style plus original et brillant, un esprit plus élevé, plus noble, plus philosophiquement généreux que chez Sainte-Beuve...

Sans doute pourrait-on relever dans le livre de M. Davies, çà et là, quelques négligences de style ou de forme, un peu de lenteur et de sécheresse, ou encore certaines « articulations » noueuses. Ceux qui ont bien connu Thibaudet ne retrouveront pas toujours, en ces pages, sa couleur, sa bonne, et alerte, et joviale corpulence, ni cet aspect de paysan ou de viticulteur vineux, et jamais aviné, qui contrebalançait et complétait ce que la science et les méditations de l'homme pouvaient offrir de trop idéal ou raréfié, mais ce ne sont là que des détails et il faut grandement louer, dans la belle étude de M. Davies, l'étendue et l'exactitude de l'information, et la paisible impartialité des jugements.

LÉON BOPP

PIERRE SCHNEIDER : *Les Cinq Saisons* (Éditions de Minuit).

Cette guirlande du Temps dont s'enveloppent les saisons des hommes, et la cinquième, qui nous est propre, étant le mouvement de l'esprit, tient beaucoup des poèmes japonais où l'arbre et la fleur, le printemps et l'automne deviennent, sur la pointe de dix-sept syllabes, des choses du cœur ; même dépit de ne voir le soleil qu'au travers de l'âme, même souci de réunir dans l'accolade du secours et du besoin, du spectacle et de l'admiration, la créature à la création Mais le moine du Japon qui, pour l'amour du monde, s'était donné le nom de Bananier, pouvait regretter l'épaisseur ou la distraction des gens qui croient qu'un chat est un chat. Pierre Schneider, après Baudelaire et d'après lui, chante Paris ; le vert des jardins, c'est ici le poumon du Luxembourg, l'automne est public et Port-Royal est une avenue. La pierre, la brique et le béton, à New-York aussi et même à Aix, nous enferment dans un univers qui veut se passer de l'autre et qui finit par se passer de nous. Les alchimistes d'à présent tirent de la terre de quoi l'oublier ; l'orgueil du géomètre les enivre. Mme de Sévigné dit d'une personne qu'à force de maigreur elle aurait pu servir d'âme à un gros corps ; voilà la figure de nos sorciers et la quintessence d'atome dont ils nous

repaissent. Car notre peinture nous ressemble et le danger de la subtilité n'est plus, comme aux siècles gourmands, dans des mots qui font le petit bec, mais dans ce charme sec qui nous métamorphose en pendules. De là nous devons conclure que les sauvages sont nécessaires, et, par conséquent, les poètes qui, mêlant tout, nous mêlent au Tout.

Cette confusion, Pierre Schneider la porte jusque dans le style. Il songe un livre qui soit chien et loup, qui parle en chantant, qui danse en marchant, qui ait tour à tour des ailes et des semelles. Je suis persuadé, pour ma part, que la prose a une manière d'être poétique qui n'est pas du tout le poème en prose. Lorsque Haydn ou Vivaldi, selon les règles de la musique et les lois de l'attention, marient la lenteur à la pétulance, le jeu n'est pas rompu, la diversité n'est pas bigarrure. Nous savons toujours sur quel pied danser. Je n'apprendrai pas à Pierre Schneider qu'il n'échappe ni à l'uniformité du lieu commun, ni à des splendeurs de portemanteau. Car il faut rendre cette justice à l'auteur qu'il ne triche pas avec ses propres balances et qu'il est presque toujours poète par le don de gratter la parole, de la retourner, de la fourbir et d'attendre d'elle plus qu'il n'attend de lui.

ROGER JUDRIN

***

LES ESSAIS

ROBERT LE BIDOIS : *L'Inversion du Sujet dans la Prose contemporaine* (D'Artrey).

La rigidité de la langue française a été attribuée par M. Lerch au goût des Français pour la régularité ; mais il serait facile de montrer que la langue allemande a moins d'agilité encore (lorsqu'elle n'est pas philosophique, ni poétique) et de trouver dans le caractère des Allemands une explication semblable. Où nous mène donc l'ethno-linguistique ? Et serait-ce poussés par le goût de l'irrégularité, de l'obscur et du saugrenu (leur trait dominant, nous a enseigné M. Benda) que les écrivains français contemporains, les uns avec furie, les autres insidieusement (avec efficacité), portent à la syntaxe tant de coups ? M. Robert Le Bidois s'est préoccupé d'une liberté syntaxique française qui est importante, puisqu'elle touche au point capital de la construction : le lien du verbe et du sujet. Quand l'inversion est-elle licite ?

M. Le Bidois est le premier syntacticien français qui examine d'aussi près le problème ; son étude est scrupuleuse. Mais a-t-il eu raison de la fonder sur l'œuvre de Marcel Proust ? Il explique

ce choix par des raisons un peu contradictoires : que Proust a réclamé le droit au style individuel, que le style de Proust est représentatif, etc. Le terrain qu'offre Proust au linguiste est évidemment propice : vaste, divers et ferme, et M. Le Bidois y a relevé tous (ou presque) les tours d'inversion du sujet, non sans étendre à d'autres auteurs contemporains ses recherches.

Le classement est multiple. M. Le Bidois distingue classiquement les inversions simples : « Croyez-vous ? » et « Comme font les Japonais » des inversions complexes : « La peur se guérit-elle ? » (Et il est ainsi beaucoup plus proche des syntacticiens allemands que de MM. Damourette et Pichon.) Mais il commence par analyser le cas de l'inversion absolue, de l'indication scénique notamment : « Entre l'Archiduc », qui n'est due « à aucun de ces facteurs accessoires (et souvent déterminants) qui expliquent la plupart des cas d'inversion ». Aussi bien le grammairien a-t-il, dès les premières pages, amorcé une distinction par les causes : les unes fonctionnelles (syntaxiques), les autres expressives (stylistiques). L'ouvrage suit le plan traditionnel : d'abord est traitée l'inversion en phrase principale, ensuite l'inversion dans les incises, enfin dans les subordonnées.

Si l'on met à part les incises, les interrogations, les souhaits, les exclamations, etc., où l'inversion est comme organique, il s'agit, dans de nombreux cas, d'une sorte de régime (mais nous simplifions). L'inversion, ainsi, est obligatoire après le pronom « quel », régulière après « peut-être » et « sans doute », « tout au plus » et « à peine », et « aussi » (mais M. Le Bidois constate qu'après « aussi » l'inversion n'est pas fréquente chez Proust, alors que M. Rabe a observé que les prosateurs du XIXe siècle la pratiquaient soixante-quatre fois sur cent). Elle est moins automatique après les adverbes de quantité, les adverbes (ou les circonstances) de temps, après un objet prépositionnel, après « tel », et M. Le Bidois est contraint à de nombreux distinguo et à un grand nuancement des valeurs sémantiques pour ne pas prononcer trop de jugements d'ordre littéraire. Il en va de même lorsqu'il s'attaque à l'inversion dans les variables d'opposition : « Si fort qu'il soit... », dans les conjonctives, après « dont » (comme objet du verbe : Proust offre ici soixante-quinze exemples, Jules Romains une dizaine)... Mais un tel nuancement permet à M. Le Bidois de prendre quelquefois le parti des écrivains contre les grammairiens : ainsi concède-t-il que l'inversion est possible (sans être artificielle) même lorsque le verbe est suivi d'un objet direct (« les plaisirs... auxquels... avaient donné leur forme ces canapés »...).

M. Le Bidois se montre également libéral (contre M. Sandfeld) pour les inversions dans les interrogatives directes (encore qu'il fonde là un principe qui nous paraît mince), dans les finales, les comparatives (chez Proust, près de deux cents cas

d'inversion après un « comme » comparatif), et (contre M. Brunot) dans les complétives, et (en désaccord avec M. Blinkenberg) dans les temporelles (cent exemples dans l'œuvre de Proust, chez qui ne se trouve cependant aucune inversion après un « comme » temporel, ni après « depuis que », « en même temps que »).

Lorsqu'il en vient à analyser les causes de l'inversion, M. Le Bidois ne fait pas mystère de sa perplexité : « Chaque construction invertie a ses raisons, que souvent la raison ne connaît pas », et c'est sans dogmatisme qu'il classe facteurs logiques, syntaxiques, stylistiques. D'excellents linguistes (M. Marouzeau, M. Cressot) ont d'ailleurs achoppé sur un problème aussi déroutant. On sent M. Le Bidois fort près d'accepter la notion de « sujet psychologique » (Hermann Paul, M. Séchehaye) lorsqu'il reconnaît que fréquemment l'ordre psychologique prend le pas sur l'ordre grammatical, donnant ainsi à la langue française cette « sociabilité » qui (dit-on) lui est propre. Et il tente (en désaccord avec M. Bally) de généraliser les situations syntaxiques qui appellent, facilitent ou provoquent une inversion stylistique ; il traite avec bonheur de la loi de répartition des accents, des effets de parallélisme.

En fait, toute l'étude de M. Le Bidois est dominée par le souci de respecter les schémas grammaticaux sans pour autant les appliquer mécaniquement, et nous ne pensons pas qu'un syntacticien puisse être plus généreux envers le style. Mais cette générosité a deux tranchants, qui permet à l'auteur de contenir le phénomène, d'annexer à la grammaire un grand nombre de libertés, pour en refuser d'autres. (Relisant certaines « inversions artificielles » que M. Le Bidois trouve chez André Gide, nous pensions, entraîné par tant de juridisme, à une loi de « compensation » : l'honnête écrivain ne s'accorde de licence grammaticale que si la couvre un avantage stylistique — qui d'ailleurs nous la dissimule ; à moins que nous ne soyons assez corrompus pour goûter tout ensemble une joie stylistique et un plaisir anti-grammatical.) Les démarches du syntacticien et de l'écrivain semblent ici nettement divergentes ; ce n'est pas surprenant. Le style n'est-il pas, encore, l'art de ruser avec la grammaire, une science de coups de pouce obscurs, un respect mêlé d'attentats ; l'écrivain affectionne cette zone indéterminée de la grammaire que le grammairien n'aime pas, où le langage donne l'impression (l'illusion) de la liberté.

Si l'inversion se répand, au delà des régimes, des lois et des codicilles, c'est sans doute pour tourner une règle absolutiste : « L'ordre direct », dit Rivarol, « la détermination croissante du français », dit M. Bally, et dont Voltaire se plaignait : « Notre langue un peu sèche et sans inversions. » Les syntacticiens réussiraient-ils à régler strictement les inversions, les écrivains lentement, sournoisement, s'occuperaient, bien sûr, de leur

désobéir. M. Le Bidois note qu'il arrive aux écrivains de ne pas invertir le sujet quand il serait normal qu'ils le fassent ; il y a le problème du style au fond de cette remarque.

CHRISTIAN DOTREMONT



LETTRES ÉTRANGÈRES

GEORGE ORWELL : *La Catalogne libre*, traduit de l'anglais par YVONNE DAVET (Gallimard).

George Orwell était allé en Espagne pour faire son métier de journaliste. Mais, à peine arrivé à Barcelone en décembre 1936, il décida de s'engager dans les milices du P. O. U. M. et de participer à cette guerre qu'il était venu regarder. Pourquoi ? Pour aider à sauver une idée de l'homme et de la civilisation à laquelle il croyait, pour « maintenir le respect humain », comme il le dit. La politique l'intéressait peu, et ces initiales : P. S. U. C., P. O. U. M., C. N. T., U. G. T... ne représentaient pas grand'chose à ses yeux. George Orwell était un Anglais antifasciste, désireux de se battre et, s'il n'y avait pas moyen de faire autrement, prêt à mourir pour son idéal : un naïf, un littérateur, un impulsif. Tel il se montre à nous alors, et nous ne nous occuperons pas ici de son évolution ultérieure.

Le personnage, d'emblée, attire la sympathie : voilà quelqu'un qui ne cherche pas à se faire passer pour un héros. Il nous livre ses impressions au jour le jour, regardant vivre ses camarades et s'observant lui-même avec une objectivité féroce et, plus d'une fois, savoureuse. Qu'il demeure anglais, George Orwell, au milieu des miliciens ! Impavidement, il enregistre la saleté des troupes, les inconséquences du commandement, la mauvaise qualité des armes, les sempiternels *mañana*, l'effarante et générale incurie. Mais tout cela n'est pas bien grave, et il aime ces hommes si différents de lui : simplement, il n'a voulu dissimuler aucune de ses réactions, même les plus stupides, même les plus « armée des Indes ». Sans la moindre ostentation, il signale ses frayeurs, ses dégoûts, sa pitié, ses étonnements. Mais ce qui lui paraît capital, dès ce moment-là, c'est que sur le front d'Aragon règne l'égalité absolue et que la division en classes a réellement disparu. Dans cette communauté de loqueteux, « l'espoir était plus normal que l'indifférence et le scepticisme », le mot *camarade* signifiait vraiment camaraderie : comment n'être pas séduit par cette expérience réelle de socialisme, et comment les désillusions ne s'estomperaient-elles pas ?

Aussi Orwell a-t-il beau rentrer à Barcelone pour y passer

une permission, il a beau remarquer les extraordinaires changements qui y sont survenus, il ne perd pas sa foi. La politesse et l'élégance restaurées, l'insolence des *Guardia* magnifiquement armés, la structure bourgeoise de la nouvelle Armée Populaire, les ravages opérés par la censure dans les seuls journaux anarchistes, la campagne de calomnies naissante, tout cela inquiète bien un peu Orwell, mais il faudra les troubles de mai à Barcelone pour que les initiales revêtent à ses yeux leur terrible signification. Cette guerre serait-elle, comme les autres, une supercherie ? Mais Orwell retourne au front, participe à l'attaque de la redoute de Huesca, s'y fait grièvement blesser. Évacué de nouveau sur Barcelone, il apprend que le P. O. U. M. vient d'être supprimé, que ses membres sont dénoncés comme traîtres et fascistes, qu'il est lui-même un traître et un agent fasciste. Ses camarades sont en prison et il est traqué par les forces républicaines aux côtés de qui il était venu se battre. Cette guerre, désormais, n'a plus aucun sens pour lui, et il doit quitter l'Espagne comme un espion, en se cachant. Il emporte tout de même avec lui une foi accrue dans la dignité des êtres humains, avec une angoisse pour l'avenir, une haine renforcée pour le totalitarisme (qui sera plus tard déterminante dans son évolution) et la certitude intime, enfin, que la dignité humaine n'a pas fini de réclamer des défenseurs.

Telle fut la guerre espagnole de George Orwell. Il sait bien lui-même, et il nous prévient, qu'on est toujours partial quand on raconte des événements qu'on a vécus. Il nous demande de nous méfier de lui, non parce qu'il défigure la réalité, mais parce qu'il *croit* profondément à sa version. Aussi a-t-il pris soin de conserver à son livre le caractère d'une chronique et de rejeter l'analyse politique des événements dans deux appendices.

Il faut croire Orwell quand il déclare ne pas avoir le « tempérament politique » ; c'est toujours un sentiment, une affection ou une passion qui domine son analyse, et il est incapable de comprendre le mécanisme d'une pensée marxiste. Il n'oppose pas une autre politique à une politique, mais la foi jurée, la loyauté, l'évidence du cœur. Il ne considère pas ce qui est possible et ce qui est prudent, il ne veut pas entrer dans les raisons des tacticiens : aussi les communistes espagnols lui semblent-ils être des hommes de droite, aussi ne peut-il admettre qu'ils aient freiné l'égalitarisme des anarchistes et leur impatience à installer tout de suite et intégralement la révolution. Cet homme de bonne foi n'était pas fait pour entrer dans le jeu des politiciens ; il avait quitté son pays pour combattre le fascisme, et il a été profondément choqué et peiné de voir les républicains divisés, de constater que la haine la plus féroce était réservée au camarade de combat plutôt

qu'à l'ennemi commun. Le témoignage de George Orwell est émouvant et il touchera plus particulièrement ceux qui, sans pouvoir se désintéresser de la politique, ne peuvent ni ne savent en accepter le langage, les méthodes et les moyens.

ROBERT ABIRACHED

ITALO CALVINO : *Le Vicomte pourfendu*, traduit par JULIETTE BERTRAND (Albin Michel).

Un célèbre article de Cesare Pavese lançait, en 1947, le nom d'un écrivain de vingt-quatre ans, Italo Calvino, pour un premier livre, *Le Sentier des Nids d'Araignée*. Calvino est aujourd'hui le représentant le plus en vue des jeunes intellectuels de gauche italiens, en même temps que l'espoir de la littérature italienne. Il faut rappeler ici que toute production intellectuelle un peu neuve, et belle, et vive dans l'Italie contemporaine relève d'une pensée politique très fortement gauchisante. Que le public français ne s'étonne donc pas de trouver chez un écrivain communiste ou para-communiste, comme Italo Calvino, de la liberté, de la fantaisie, de l'humour.

Sans doute Pavese, bien qu'il n'en dise rien, a été attiré par son contraire : un talent brillant et facile au lieu de ses propres recherches torturantes ; un air de flûte pimpant au lieu des lancinantes obsessions. Voyez ce *Vicomte* : coupé en deux (dans le sens de la longueur) au cours d'une fabuleuse bataille contre des Turcs, il est revenu dans son château d'Italie, ou plutôt il y a ramené une seule moitié de lui-même, qui se trouve être la moitié mauvaise, entièrement et uniquement mauvaise. Cette moitié de vicomte galope en tout sens, coupe en deux les animaux innocents, les fruits mûrs, blesse, pourfend, occit. La bonne moitié, qui avait été laissée pour morte sur le champ de bataille, revient à son tour et tire la morale de ce conte voltairien : les hommes, prisonniers d'une obtuse intégrité, ne se rendent pas compte du mal qui ronge toute chose, ou ne font rien pour l'extirper. « J'étais entier, je ne comprenais pas. J'évoluais sourd et incommunicable parmi les douleurs et les blessures semées partout, là même où un être entier ne saurait l'imaginer. Ce n'est pas moi seul qui suis écartelé et pourfendu, mais nous tous. Et maintenant je sens une fraternité qu'avant, lorsque j'étais entier, je ne connaissais pas. Une fraternité qui me lie à toutes les mutilations, à toutes les carences du monde. »

Cette page grave est la seule au milieu d'un texte constamment badin. Calvino marivaude avec des idées qui, à d'autres, servent d'évangile. On peut regretter une fois de plus qu'on ait choisi de présenter au public français un écrivain italien par

son œuvre la plus légère, la plus facile, la plus conforme au cliché de la « bonne humeur » italienne. Souhaitons au moins que les autres livres — plus denses — de Calvino soient bientôt traduits.

DOMINIQUE FERNANDEZ



LES ARTS

LES MANUSCRITS A PEINTURES EN FRANCE DU XIIIe AU XVIe SIÈCLE (Bibliothèque Nationale).

Cette exposition rivalise en intérêt avec celle des « manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIe siècle », qui l'a précédée. Mais les images aujourd'hui exposées, si elles l'emportent en splendeur, sont loin de donner, dans leur ensemble, l'impression de grandeur qui émanait du rassemblement présenté en 1954. Quant à leur rôle historique, les deux périodes sont comparables. Par la complexité des problèmes qu'elles affrontent, par la maîtrise qu'elles affirment en les résolvant, par la vigueur expressive qu'elles atteignent, des œuvres comme le *Sacramentaire de Gellone* (VIIIe siècle), les *Évangiles d'Ebbon* de la Bibliothèques d'Épernay (IXe siècle) ou le *Pontifical de Winchester* de la Bibliothèque de Rouen (fin du Xe siècle), expliquent la brusque floraison de la sculpture du XIIe siècle, l'immédiate richesse de son épanouissement. Dans sa Préface, Malraux le rappelle en de vives formules : le tympan de Vézelay n'est pas l'aboutissement miraculeux des premiers chapiteaux de Cluny ; si la sculpture « peut passer en vingt ans de l'austérité d'Autun au baroque frénétique de Jonzy, c'est que ses maîtres n'ignorent ni l'austérité ni la frénésie des manuscrits carolingiens ». De même l'immédiate plénitude de la peinture franco-flamande au XVe siècle s'est trouvée, en grande partie, préparée par les manuscrits à peintures des XIIIe et XIVe siècles. Élégance générale, affinement et abornement des fantaisies ornementales, précision illustrative, souplesse des figures, délicatesse des coloris et des modelés, architectures, paysages, bien que le développement désordonné de toutes ces qualités, de tous ces enrichissements, ait été probablement lié à la sécularisation de l'enluminure (désormais réalisée hors du cadre monastique dans des ateliers où les imaginiers, illustrant le *Roman de Troie*, le *Traité de fauconnerie* de Frédéric II, ou plus tard Térence et Boccace, aussi bien que psautiers et livres d'heures, se trouvaient, du fait même, plus soucieux d'évoquer efficacement le monde concret), bien qu'on puisse donc valablement considérer leurs

efforts divers comme confluents en une sorte de Pré-Renaissance, et que cette considération dominante soit pratiquement comme un précieux fil d'Ariane, étudier tout cela n'est pas facile : les manuscrits voyageaient, les influences s'entrecroisent. Il faut savoir gré à M. Jean Porcher d'avoir si clairement analysé les grandes lignes de cette histoire, en en dégageant et désignant nettement les repères essentiels.

À l'étranger, on dédaigne parfois nos spécialistes : « En France, dit M. Lionello Venturi dans son *Histoire de la Critique d'art*, l'activité des connaisseurs n'a pas eu beaucoup de développements. » C'est oublier Thoré ; et quelques autres. S'agissant de la peinture des manuscrits, il importe de rappeler les mérites de Léopold Delisle, le découvreur de Jean Pucelle. (Jean Pucelle, pas plus que Giorgione, n'est un cas facile. Sans trois lignes microscopiques au vermillon où il est nommé, jamais la *Bible de Billyng* n'eût pu être rapportée au responsable du *Bréviaire de Belleville*. C'est sa façon de nous dire : « Messieurs, j'ai plusieurs pinceaux »... et plusieurs aides !)

Jean Pucelle marque un moment très important en histoire de l'art. Étudiant les origines des primitifs flamands, Panofsky va jusqu'à dire de lui qu' « il n'a pas moins d'importance pour la peinture septentrionale que Giotto et Duccio en Italie ». Ayant sans doute voulu marier des dispositifs nordiques et des dispositifs méridionaux — la pureté de son dessin, la douceur de son modelé, la sûreté de son goût étant à la hauteur de son ambition, — Pucelle semble avoir trouvé dans cet effort de synthèse un peu plus qu'il n'espérait peut-être : une plénitude et une densité toutes nouvelles.

Que les tableaux du XVe siècle aient profité des travaux de Jean Pucelle, de ses assistants et de ses épigones, des travaux des maîtres dits de « Bedford » et de « Boucicaut » ou de leurs pareils, cela n'est point douteux. Il était fatal que la peinture de chevalet prît son assise sur la peinture de manuscrit, puisqu'elle surgissait à une époque où il n'y avait plus à proprement parler de peinture monumentale, le vitrail ayant remplacé la fresque par suite de l'évolution architecturale. Mais ce qui fait l'étrange grandeur d'œuvres comme *La Madone* d'Anvers, de Fouquet, ou *L'Homme au verre de vin* du Louvre, a-t-il quelque rapport avec cette assise ? N'y a-t-il pas plutôt — ici, en sa plus pure splendeur dans l'humilité même du bout de fromage et du croûton de pain, l'affirmation émerveillée (et merveilleuse en cet émerveillement) d'une technique nouvelle à l'affût de tout ce que la technique des miniaturistes ne pouvait précisément pas atteindre, et que d'ailleurs leur ambition ignorait, — là, féerie picturale, fondée sur les féeries antérieures, non pas seulement de la peinture de manuscrit, mais aussi, très évidemment, des deux grandes variétés d'art à l'âge gothique, la sculpture et le vitrail ?

Si, aux XIIIe et XIVe siècles, la peinture de manuscrit, en dépit de sa splendeur quasi orientale, demeure généralement sans grandeur, et pour tout dire art mineur, c'est justement parce que sculpture et vitraux étaient alors le champ naturel des artistes tourmentés d'expression majeure (qui auraient, aux siècles précédents, obéissant à une loi mécanique aussi simple, aussi irrésistible que celle qui régit l'écoulement des eaux, n'ayant pas d'autre voie, fait comme leurs frères aux ambitions plus modestes, pris le froc, et miniaturé dans les manuscrits).

Ces réserves faites, reconnaissons la grandeur en plein XVe siècle de ce maître de « Rohan » moins préoccupé de progrès techniques que ses confrères de « Boucicaut » et de « Bedford », mais qui, plus passionné, trouve, comme dit M. Jean Porcher, « des accents inconnus jusqu'alors, qui nous remuent aussi profondément que ceux d'un Villon ». Et avouons qu'il serait bien sot, sous prétexte de distinction entre art majeur et art mineur, de bouder une pareille exposition. Après le chemin didactique, qui va du *Psautier de saint Louis* aux *Statuts de l'Ordre de Saint Michel* (attribués au Maître de Moulins), en passant par le *Bréviaire de Philippe le Bel* (Maître Honoré), le *Bréviaire de Belleville* (Jean Pucelle), la *Bible de Jean de Cis*, la *Bible historiale de Guiart Des Moulins*, les *Heures de Rome* de la collection Seilern, les *Heures de Boucicaut*, le *Bréviaire de Bedford*, les *Heures de Rohan*, le premier tome des *Antiquités judaïques de Josèphe* (Robertet), le deuxième tome (Fouquet) si différent, le *Boccace* de Munich (Fouquet), le *Mare Historiarum* peint pour Jouvenel des Ursins, les *Heures de Laval* (Jean Colombe), l'*Histoire de la destruction de Troie la Grand* (François Colombe), et les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (Jean Bourdichon), quelle joie de baguenauder de vitrine en vitrine, sans plus se préoccuper d'histoire, d'évolution ou d'érudition d'aucune sorte, et de goûter paisiblement dans les *Évangiles de la Sainte-Chapelle* aux beaux I historiés l'élégantissime équilibre de l'ensemble et des détails, l'exquise patine de l'or dans les *Établissements de saint Louis* (au moins dans l'image du petit pendu), l'efficacité évocatrice de la Nativité si étonnamment succincte du *Psautier* no 54, une Crucifixion merveilleusement simple et touchante dans le *Missel de Cambrai* no 89, çà et là des raffinements persans ou des élans baroques, et la surprenante modernité des esquisses sobres, fermes et si tranquillement verveuses du maître de « Wavrin ». Au milieu de tant de merveilles, on ne songe même pas à déplorer l'absence du *Cœur d'amour épris* (Munich), des *Petites Heures* de Jean Pucelle (New-York) et des trésors de Chantilly (Ingeborge, Berry, Étienne Chevalier).

ANDRÉ BERNE-JOFFROY

CARTIER-BRESSON, BRASSAÏ ET AUTRES GENS D'IMAGES

Les grands noms de l'image sont connus (nous ne prétendons à aucune recension) ; leurs œuvres, beaucoup moins. Man Ray, le redécouvreur ; Brassaï (son *Espagne* est déjà légendaire et terrible ; ainsi dans la photo des porteurs de plateaux « saints », les *pasos*), Izis, Cartier-Bresson, Ubac (vers les années 30-35), Emmy Andriesse, Irving Penn et, plus près de nous, Wynn Bullock ou Luc Joubert.

Chacun dispose de l'instrument, des appareils modernes (de plus en plus perfectionnés : beaucoup trop ?) à son gré. Et Henri Cartier-Bresson est sans doute l'inventeur d'un mythe : du « leica » ; de l'événement et de la manière décisive.

Or l' « instantanéité » est une passion, qui conduit à la « fusillade » ou au « mitraillage », en termes d'argot. Prendre toute une série d'images, les unes à la suite des autres, en estimant (et en comptant sur la chance) que l'une d'elles au moins sera bonne, n'est-ce l'autre pôle de l'enregistrement ? Pose ou instantané, il n'est de dilemme, dira-t-on. Et le travail à grand objectif, dans une foule, si l'on tient à l'événement, encore lui, risque de fausser non l'enregistrement, mais la *création*, depuis ce qui est, « ce qui existe vraiment ».

L'œil du photographe et la science du cadrage (d'un événement, d'un objet — nous ne parlons pas du découpage de l'épreuve et des décentrements obtenus), interviennent dans cette science qui exige une promptitude extravagante, le recours à plusieurs appareils « en même temps ». (On peut voir des maniaques armés d'une ribambelle d'instruments, tous perfectionnés, ou l'homme au briquet photographique, opérer pour la carte postale domestique.) Mais l'*œil-camera* de Brassaï (bientôt paraîtra un film étonnant, pris au Zoo) associe vitesse et lenteur, promptitude et calme, ou empirisme : nous l'avons vu, sans télémètre, couplé ou non, et disposant une ficelle, évidemment graduée, de l'appareil au sujet ou à l'objet.

Le photographe a donc le choix entre tous les instruments et toutes les méthodes. On en revient à la lenteur, et même aux *poses* (ce style pourrait être dit anglais). Enfin des vices paraissent : agrandissement excessif, automatisme, flash — destruction de la lumière, qui imprègne, et d'une mobilité réelle, captée depuis le pouvoir des formes. L'objet au repos prend ou reprend ses droits (Stévan Célébonovic), ainsi que l'*objet en mouvement*, étudié dès les expériences de Marey et, maintenant, par Claire Parker et Alexeieff.

Alors que le film expérimental se développe, plus ou moins « clandestinement », en dehors des circuits de production et

des lois du spectacle, le cinéma-roman n'exerce plus la même emprise. Il fascine (à la belle époque) ; il ennuie — dès l'intrigue ou le mode conventionnel — non en raison du goût ou du culte de la « belle photo ». Que devient-elle, charnelle, posée, dans le paysage-technicolor ?

Fait curieux : ce sont les photographes qui viennent au cinéma, tout au moins en 16 millimètres. Peut-être aurons-nous plus tard des « films de leica », ou du moins l'ensemble des *contacts*, dans leur ordre. Les professionnels de salles à garnir comptent plutôt sur la vue panoramique et fuyante (cinérama : avion et gondole ; le second film, déjà, donne moins le *tournis*), la grisaille, ou l'éternelle palinodie : personnages, certains à gorges, dans le site, rizière ou grève, un intérieur.

Dans les photos de Cartier-Bresson, nul *fond* pour le fond (tout au moins à la belle époque de *la Sauvette*) ; une présence humaine. On sait que des photographes à flash n'excellent guère dans le portrait (genre décrié), sinon Denise Colomb, Rogi André, dont les photos d'écrivains ou d'artistes sont remarquables.

Il semble que le visage, à l'échelle d'une grande photo, soit banni des recherches (la foule l'emporte, dans les derniers livres de Cartier-Bresson), ou de ces actes qui préfèrent la baguenaude, une sortie en pays étranger, l'errance, en quête d'un sujet. L'on doit manifester quelque réserve, tout au moins quant à l'*utilisation* (qui fut faite) *de la photo* : le petit porteur de litres, très Mouffetard, présente vers l'objectif ses bouteilles, au col ornées de deux étiquettes rondes : 12°. Cette similitude (des étiquettes tournées vers l'appareil) inquiète ; d'autant plus que l'épreuve est devenue un slogan (anti-alcool). Mais l'ivrogne de Soho, de Rembrandtplein, Charleston ou Pékin ?

On ne se souvient pas toujours d'une photo « naturelle », mais l'*intention*, qu'il y ait ou non truquage, reste toujours visible ; l'évolution de Cartier-Bresson est sensible depuis ce point. L'image ne peut être preuve, dans le domaine qui nous intéresse : on ne lui demande pas de se substituer à une iconographie, liée jadis à tous les modes de panthéon ; à la vue, pour nous, des terres ou des villes lointaines. Chaque voyageur, dans ses bagages, transporte photos et cartes. C'est la photo, dans le style carte postale animée par la foule, qui nous paraît une erreur. Capitales et foules ne sont pas les termes de l'aventure réelle ; une vedette, serait-elle *populaire*, devant le rideau de constructions, bambou ou building, donne du spectacle pour une autre foule, non la vérité du drame ou des conflits.

Le photographe, qui n'est policier, ou visagiste (certains considèrent le visage terrible comme un document et, de ce fait, enregistrent une preuve bizarre de leur activité indiscrète) ;

le preneur de traits, qui n'interprète pas un visage comme les lignes de la main, en fonction des rides et sillons, accorde une grande importance aux *murs*, sans adossé ; et les photos de Brassaï les plus curieuses, toujours inédites (depuis 1944), sont des photos de graffiti ; audacieuses, vraies. Il n'est de plus bel atlas (contre cette déviation psychanalytique, qui aimerait faire de l'*image* un fragment de rêve) ; et la « dégradation » des murs, sous l'effet d'une censure occulte (les graffiti ont disparu : obscènes ou politiques — ne traînent plus que les résidus, des « schémas »), l'inscription et les marques révèlent un geste humain complexe, au temps des alvéoles de Bercy : nocturne, post-adolescent (« cherche cycliste à culottes de golf »), enfantin (sans tracés devant au crayon, à la saccade tremblée), curieusement adulte (le graffiti équivoque, ou cellulaire).

Cette condition de l'homme, dans les rues, du nu, dans l'intérieur, hantent le photographe. Mais cet état réel du voyeur (il garde l'intelligence du discontinu et de la surprise) nous vaut de belles images. Parfois dans le style 1900. (Le nu moderne se gâte par la monotonie ; et les appareils de gymnastique, dans les camps de plein air, ne modifient pas l'éternel canon, gracile, haut et triangulaire de poitrine.)

Justement célèbre, *Paris la Nuit*, de Brassaï, évoque ce monde disparu (en 1939) : les quartiers d'une Ville. Lieux de plaisir, dit-on. Mais retirez l'interlope, berges et cloches, de la photo semi-réaliste, que reste-t-il ? Les Halles, du néon, Montmartre, Piccadilly ; l'autre hantise : de l'offre et des stations humaines (jadis, vers Saint-Paul, dans le Vieux-Port, à Toulon) ; le visage surpris dans la rue, *fin* de l'être nocturne.

Le visage au matin (homme ou femme) ne semble guère tourmenter le photographe amoureux de certaines figures : un peu floues, ou « rustres », hors du vêtement ; du visage d'ouvrier ou de ménagère (au marché aux fleurs). Ce « paupérisme » explicite peu la condition du travailleur ou de l'homme de la rue ! Notre temps, sans meeting (et bien peu comparable en cela à 1935), ne tolère plus les grands rassemblements, sinon sportifs, ou Vel' d'Hiv'. Mais la photo excelle dans les vues panoramiques de têtes (à l'étranger). L'on a trouvé, ainsi, une réclame pour les doctrines.

Ce besoin de preuve paraît excessif, ainsi que le recours à la crédulité grégaire, aux phénomènes de la voix ramasse-tout. On en reviendra aux solitaires, d'ailleurs peu enviables, mais qui eurent, sous la forme monacale, ou celle de l'hérétique, leur temps de célébrité : dans ou par les *Tentations !* cette légion : la horde, la grappe des êtres composés. Peut-être en reviendra-t-on aussi à l'homme qui n'aime pas son visage et le subit sans honte. Ce porc devient-il girafe, les dessinateurs s'en emparent.

RENÉ DE SOLIER

EXPOSITIONS ET LIVRES

HENRI CARTIER-BRESSON, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1955. — The Family of Man, Museum of Modern Art, New York, 1955 ; Cinquante ans d'art aux États-Unis (collections du Museum of Modern Art de New York), Musée National d'Art Moderne de Paris, 1955.

HENRI CARTIER-BRESSON, *Images à la Sauvette*, éd. Verve, 1952 ; *Danses à Bali* (textes d'ANTONIN ARTAUD et BÉRYL DE ZOETE) éd. Robert Delpire, 1954 ; *D'une Chine à l'autre* (texte de JEAN-PAUL SARTRE), *id.*, 1954 ; *Moscou*, *id.*, 1955.
Sur Henri Cartier-Bresson : The photographs of H. C. B., Museum of Modern Art, New York, 1947 ; *Camera*, nº 10 (oct. 1955), éd. C. J. Bucher, Lucerne.
BRASSAI, *Paris de Nuit*, Arts et Métiers Graphiques, 1933 ; BRASSAI, éd. Neuf, 1952 ; *Séville en fête* (texte de HENRY DE MONTHERLANT, notes de BRASSAI), éd. Robert Delpire, 1954 ; *L'Œil de Paris* (texte de HENRY MILLER), *id.*

JURGIO BALTRUSAITIS : *Anamorphoses* (Olivier Perrin).

L'anamorphose n'est pas tout à fait le « tableau qui bouge », qu'ont pu souhaiter Apollinaire ou Picasso. C'est du moins un tableau, qui fait bouger le spectateur. Ce n'est pas si différent.

Tout le monde connaît les *Ambassadeurs*, de Hans Holbein le jeune. C'est une œuvre curieuse, qu'il faut regarder en trois temps — si l'on aime mieux, en trois actes.

Premier acte : l'amateur qui entre dans la salle par la porte du fond distingue un seigneur et un évêque — tous deux à fourrures : barbus, impénétrables, très distingués. De l'un à l'autre, un tapis de soie, un globe céleste, un luth, quelques livres bien choisis : tout ce qu'il y a de mieux dans le genre arts et sciences. Les cadeaux, sans doute.

Second acte : l'amateur qui s'est approché a la vue brusquement choquée par une masse ovale, inexplicable, aux pieds des ambassadeurs. On dirait un os de seiche un peu rongé, la tache d'un cliché, un ectoplasme.

Troisième acte : l'amateur dégoûté s'en va par la porte de gauche non sans lancer un dernier coup d'œil. Aussitôt, tout change : le rétrécissement de la vue efface les deux personnages, et transforme l'os de seiche en crâne. La comédie humaine — solennités, fourrures, arts et sciences — est finie. Le tableau est l'une de ces « Vanités » qui connurent la vogue dès le XVIe siècle. L'os de seiche était une *anamorphose*.

Qu'est-ce donc que l'anamorphose ? Le crâne relève, d'*un point de vue donné*, d'une perspective normale ; les ambassadeurs avec leurs cadeaux, d'un *autre* point de vue, d'une perspective non moins normale. L'anamorphose tiendrait donc à la rencontre inattendue de deux perspectives régulières. Au demeurant, cette rencontre peut prendre mille aspects : tantôt on dirait un mélange confus de formes étirées, qui font songer à des plaines et des montages, à des marécages et des carrières, à des organes monstrueux ; cependant, qui les regarde de biais distingue des portraits de grands personnages, des scènes érotiques, un bateau peuplé de musiciens. Et tantôt une simple figure indéfiniment allongée suivant une perspective à rebours (qui tout à la fois éloigne le Point principal du tableau, et rapproche le Point de Distance. Mais voilà des détails bien techniques...).

Et que *signifie* l'anamorphose ? Quelle est sa raison d'être, quel est son intérêt ?

Ici le peintre, ou l'historien d'art moderne, n'est pas embarrassé pour répondre : elle montre avec évidence une vérité, dont chacun se doutait très bien : c'est que la perspective est une convention simpliste, un peu ridicule et qu'il n'est pas trop difficile de prendre en défaut. Aussi bien (ajoute le peintre) il y a belle lurette que nous y avons renoncé.

Voire. Pourtant, il y a eu un temps où l'on prenait l'anamorphose au sérieux. On en parle avec mystère. C'est « une belle et secrète part de la perspective », disait Barbaro. Et Dürer se rendit à Bologne tout exprès pour en étudier les lois. Les Cartésiens l'accueillent, dans leurs cabinets de merveilles, à côté des colombes volantes, oiseaux chanteurs ou têtes qui parlent : dans leur réflexion, auprès des légendes et des cosmogonies. Bref il semble que l'anamorphose nous invite puissamment à réfléchir sur la réalité des choses.

A-t-elle conservé ce pouvoir ? Il semble, du moins, qu'elle fasse en peinture avec Chirico, Dali, Tanguy et certains abstraits un retour offensif.

M. Jurgio Baltrusaitis ne veut être qu'historien patient et méticuleux. Mais son petit livre, qui est fort bien illustré et, comme on voit, assez passionnant, ouvre, à sa façon, toutes sortes de perspectives curieuses.

JEAN GUÉRIN



LA MUSIQUE

LES CONCERTS DU DOMAINE MUSICAL

L'autre semaine, le second concert du « Domaine Musical », au Petit Marigny, s'achevait triomphalement par la *Suite Lyrique* d'Alban Berg.

Les vieux mélomanes pouvaient évoquer le soir de 1928 où Walter Straram, dirigeant pour la première ou seconde fois en France ce chef-d'œuvre, sous les huées d'une grande partie du public du Théâtre des Champs-Élysées, se retournait, face aux siffleurs, et proférait avec son admirable flegme : « Cette manifestation est inutile. La *Suite* d'Alban Berg sera exécutée jusqu'à la dernière note. » Ce qui eut lieu, dans un silence irréprochable.

Au cours des vingt-huit années écoulées depuis, combien d'auditions parisiennes de la *Suite lyrique*, soit dans sa transcription pour orchestre à cordes, soit dans sa version complète pour quatuor, celle que donnait au Petit-Marigny, avec une extrême fidélité, le groupe de M. Jacques Parrenin ?

Ce compte, si on le faisait, serait assez humiliant. Mais bien typique de la vie musicale dans ce Paris où l'Opéra n'est même plus capable de monter par ses propres moyens *Les Maîtres-Chanteurs*, *La Walkyrie*, et laisse passer les fêtes universelles du second centenaire de Mozart sans même pouvoir nous faire entendre *Don Juan*, où quatre associations symphoniques, de plus en plus indignes de leurs noms illustres, n'alignent pas seulement une demi-douzaine d'inédits de quelque intérêt pour l'ensemble de leur saison.

Au milieu de ce désert et de ces ruines sans gloire, le « Domaine Musical » constitue l'une des dernières oasis de vie véritable.

Une exécution comme celle de la *Suite lyrique* de Berg ou, l'an dernier, de la *Sérénade* de Schœnberg, avec la précision et la flamme que réclament ces œuvres, devrait rendre définitivement caducs les lieux communs encore journellement employés à propos des dodécaphonistes, du « total chromatique » : musique abstraite, musique de tableau noir. Rien de plus éloigné de l'abstraction que le tempérament dramatique et poétique de Berg. On rougit d'avoir encore à le redire. En vérité, la *Suite lyrique* devrait s'adresser aujourd'hui, dans les concerts dominicaux, à la même catégorie de mélomanes enthousiastes que *Le Menuet des Follets*, *La Reine Mab* de Berlioz, il y aura bientôt un siècle, aux concerts populaires de Pasdeloup ! Il va de soi que ce rapprochement ne concerne que l'accessibilité des partitions, et que la prodigieuse science d'Alban Berg se situe fort loin des faiblesses d'écriture que tous les musicographes ont relevées sous le tissu instrumental resté si brillant de Berlioz.

Chaque numéro des programmes si intelligemment équilibrés du Domaine Musical offrirait d'ailleurs matière à de longues réflexions. Quand ce ne seraient que les quatre *Études* de Debussy, jouées par le jeune pianiste Paul Jacobs dans un style « milieu du siècle » qui n'a plus rien de commun avec l'effilochage longtemps traditionnel de la *Terrasse des Audiences du Clair de Lune*. Les survivants du debussysme crieraient au scandale. Mais ils ne surent pas distinguer, en leur temps, la nouveauté, remarquablement mise en relief par Jacobs, de ces *Études*, que négligent les virtuoses internationaux ; cette évolution, trop tôt interrompue par la mort, dans le sens de la synthèse, d'une rigueur formelle qui n'excluait aucunement le charme personnel de Debussy.

De Webern, on entendit au Domaine Musical le quatuor pour violon, clarinette, saxophone et piano, et les *Six Bagatelles*, op. 9, de 1913. Suprêmes pointes de l'aristocratie, de la pureté et du savoir. Musique du refus, s'interdisant jusqu'à la durée, ce facteur inséparable de toute musique, mais plus fécondes sans doute par leurs refus que tant d'épanchements superbes et célèbres. Parcelles du plus précieux radium sonore.

On fit encore connaissance, en première audition parisienne, avec le quintette pour clarinette, clarinette basse, piano, violon et violoncelle d'Henri Pousseur, benjamin de la technique « sérielle ». L'influence de Webern y est manifeste, proclamée (l'ouvrage est dédié à la mémoire du compositeur autrichien). Cette influence risque-t-elle de devenir étouffante pour la sensibilité que l'on perçoit derrière elle ? Bien malin, ou bien présomptueux serait celui qui répondrait catégoriquement, après un premier et fugace contact avec une partition déjà aussi élaborée et complexe. On peut du moins affirmer que Pousseur, malgré sa jeunesse, est dégagé de l'imitation scolaire et se féliciter que des débutants prennent courageusement cette voie ardue et noble, quand il leur serait si facile de fabriquer comme tant d'autres du sous-Honegger ou du pseudo-Milhaud.

Schœnberg et ses disciples apparaissent enfin comme les seuls véritables héritiers de la gigantesque lignée des maîtres germaniques. Le mot si moqué de Wagner sur la « Zukunft Musik », la Musique de l'Avenir, ne retrouve-t-il pas tout son sens lorsqu'on entend, dans la *Suite lyrique* de Berg, l'émouvante citation des premiers accords de *Tristan*, ce *Tristan* qu'à l'époque (1926) aucun compositeur « dans le train » ne voulait plus rouvrir ?

Personne, à ce jour, n'est allé plus loin que Schœnberg, Webern et Berg. Et leurs recherches n'ont point conduit à cette impasse, cet anéantissement que *Pierrot lunaire* pouvait faire redouter à ses détracteurs et même à ses admirateurs. Schœnberg et ses élèves ont franchi ce « mur du son » bien antérieur à celui de la mécanique. C'est, dans la musique, le phénomène capital de notre siècle.

Encore faudrait-il que l'on eût des moyens moins exceptionnels de le savoir, de s'en convaincre ; que par exemple une œuvre aussi étonnante que le *Concerto pour violon* de Berg, qui vient d'être enregistrée, trouvât son audience au delà d'un petit cercle de discophiles. Le temps des concerts expérimentaux est terminé. Il faut absolument que Pierre Boulez et ses amis du Domaine Musical puissent poursuivre leur bel effort au delà du cadre fervent, mais trop confidentiel, du Petit-Marigny.

CHRISTIAN LYON



DE TOUT UN PEU

QUATRE JEUNES POÈTES

« Aimer, c'est imiter », a écrit Valéry. Et il soulignait, à l'appui de sa thèse, le « rôle des livres et des poèmes » dans la formation du sentiment amoureux. C'était là oublier que les livres dispenseraient à coup sûr de plus diverses leçons si tous ne procédaient de la même source vivante... J'ai sous les yeux les poèmes d'amour d'un jeune poète à qui l'on serait tenté d'opposer qu'il doit ses mots comme ses images à la « longue réflexion amoureuse » d'Éluard. Or j'en viens à me demander si pareil reproche, dans ce cas précis, se conçoit seulement ; si la grandeur d'un maître ne peut resurgir, inaltérée, en tel ou tel de ceux-là qu'il inspire : si Pierre Gabriel, dans *Ce Visage* (Delfica), à l'encontre des apparences, en dépit de sa naïve soumission aux rythmes d'un univers déjà inventé, n'a pas gardé, n'a pas retrouvé une voix toute naturelle :

Dans les rues grises de la ville
Nos souvenirs dorment debout.
Le jour blessé creuse son trou
Dans l'ombre lourde de l'argile.
Tu n'es plus là pour la vie claire,
Pour donner un sens au sommeil,
Pour que je touche le soleil
A tes seins gonflés de lumière.

José Aberdam (*La Terre enragée*, Seghers) a d'autres ambitions : requis par le monde entier, il veut le chanter sans partage. Tous les spectacles tirent de lui une exaltation violente, tous les événements. L'amour même n'incline pas en lui l'écrivain à user de quelque modération. On le regrette. Car il y a dans ce petit livre des images curieuses, mais nettes, qu'on n'oublie pas :

Le chant des coqs, écoute,
Sème l'azur de crêtes ;
Dans les prés les oiseaux tombent comme des serpes.

On imagine difficilement, entre les intentions et les moyens, plus grande disparate que celle qui s'observe dans *Soleil de Cendres*, de Jean-Raymond Gérald (Janus). Des vers malhabiles; une langue incertaine, sans grâce ; une recherche qui se perd en des effets peu nuancés : et cependant, de toute évidence, quelque chose à dire qui ne doit pas manquer de noblesse, parfois de très purs accents :

Tout repose léger dans une absence haute...

Chez Jean Breton (*Visage aveugle*, Seghers) un certain équilibre est atteint. Jean Breton tend manifestement à l'expression la plus simple : celle-ci ne se dérobe pas toujours. Que n'évite-t-il — il y faudrait seulement un peu d'attention — *toutes* les fausses audaces ? Mais ces quelques pages sont attachantes par les incertitudes mêmes qu'elles dévoilent. On y sent vivre un être neuf qui ne désire rien tant que de se connaître sans fard, et qui lutte. Aux vers, aux courtes proses poétiques, je préfère sans nul doute cette manière de confession qui clôt la première partie du recueil : « ... Le sol est miné, pourquoi me l'avoir caché ? Il reste peu de fantaisie pour vivre comme un homme simple, en confidence avec sa vérité. Rien ne m'intéresse, maintenant, que la chair et la conclusion du désir. »

Est-ce une illusion ? Il me semble, en relisant ces quatre plaquettes, qu'outre leur caractère intime le trait qui les unit et qui m'a fait les retenir est un ton non trompeur de sincérité. Et soudain je me rappelle la pensée de Vigny : « Quand on parle de soi, la meilleure Muse est la Franchise. »

PIERRE OSTER

BAUDELAIRE : *Œuvres complètes* (Club du Meilleur Livre).

Cette édition de Baudelaire, scrupuleusement établie sous la direction de M. de Sacy et sur les conseils de M. Claude Pichois, respecte autant qu'il est possible l'ordre chronologique des textes. De là, un Baudelaire plus proche, plus familier, un Baudelaire que l'on croit surprendre dans son travail et dans sa vie courante. C'est une impression d'autant plus nette que l'on a joint à ces textes nombre de documents et de témoignages. Mais elle se trouve un peu gênée par les études critiques, souvent d'ailleurs remarquables, qui parsèment ces deux volumes, qui découpent l'œuvre en tranches (l'œuvre et même l'écrivain). A-t-on craint que la seule compagnie de Baudelaire ne pût nous suffire ?

M. A.

E. HERRIGEL : *Le Zen dans l'Art du Tir à l'Arc* (Derain, à Lyon).

Comment l'homme peut-il parvenir jusqu'au point où ce n'est plus lui, mais « quelque chose en lui » qui lance la flèche (en sorte que l'archer ne se trouve plus distinct de la cible) tel est l'enseignement qu'un brave philosophe allemand est allé demander à un maître japonais du tir à l'arc. Il a mis un peu plus de cinq ans à l'obtenir. Il raconte ici son expérience de façon méticuleuse, et parfois convaincante.

J. G.

JULIAN HUXLEY : *Splendeur et Misère de l'Orient* (Arthaud).

C'est le hasard de sa nomination à l'Unesco qui a valu à Julian Huxley les visites multiples et rapides au Moyen-Orient dont ce gros, très gros livre est le récit. On y trouve, mêlée à d'innombrables informations tant antiques que modernes, une évidente bonne volonté de ne blesser personne (à l'exception des Assyriens et du clergé d'Amon) qui respire le bienveillant idéalisme de l'Unesco, et, çà et là, de charmants détails concernant les oiseaux. La conclusion est alourdie de répétitions, confuse, et il ne semble pas que ce soit seulement la faute de la traductrice.

ODILE DE LALAIN

BERNARD BUFFET (Galerie Drouant-David).

C'est une séance de cirque. Par les thèmes (des clowns) ; par la virtuosité de l'artiste ; enfin par les réactions des spectateurs.

A vrai dire, ces exercices prennent un air de parodie (où sont les généreux clowns de Rouault !). Parodie sèche, triste, morose, presque lugubre — au demeurant très ambitieuse. D'où vient donc le succcès qu'elle remporte ? C'est qu'une telle peinture rassure par son apparent réalisme, qu'elle flatte par son apparente audace, et que, jusque dans sa morosité, elle semble répondre à l'esprit de l'époque, elle semble vraie.

Bernard Buffet est habile ; il sait dessiner ; il a connu Gruber, regardé les fresques d'Orvieto et bien d'autres. Pourtant, il n'aboutit qu'à des montages : bras, jambes, troncs et têtes se trouvent plaqués sur la toile sans jamais la constituer.

L'échec est d'autant plus sensible que le peintre se pique d'austérité, de force, de noblesse. La parodie, cette fois, est

involontaire. Aucune grandeur dans ces vastes toiles. Aucune belle et dangereuse aventure de peintre. Avec beaucoup de talent, c'est trahir la peinture.

JANINE BÉRAUD

PIERRE DEFFONTAINES et MARIEL-JEAN BRUHENS : *Atlas aérien* (Gallimard).

On a le double plaisir de dominer et de comprendre, le commentaire aidant, qui est toujours précis. Mais, devant maintes de ces photos aériennes, un autre plaisir nous vient, d'autant plus vif que le paysage se laisse moins reconnaître ; l'image rejoint alors ce que la peinture abstraite peut offrir de plus étrange, et de plus profondément rythmé.

M. A.

*
* *

LES REVUES, LES JOURNAUX

PAUL CLAUDEL ET LA CHINE

On peut lire dans le MERCURE DE FRANCE *(février 56) la fameuse* lettre *que Victor Segalen décida d'écrire à ses amis, en 1913, (encore une amitié épistolaire !) et qu'ils firent circuler selon la règle du jeu qu'ils avaient adoptée pour rompre leur solitude. A Pierre d'Ythurbide, il écrit :*

Si Claudel a mis sa marque sur la Chine, une certaine Chine, et nous allons voir laquelle, il ne semble pas que cette Chine ait mis sa griffe sur Claudel. Cette Chine, la voici d'un mot : Article de Canton. L'irrespectueux du terme n'est point à l'adresse du puissant visionnaire qui a refaçonné des colosses avec ces jouets. Mais je puis dire autre chose : c'est la Chine des ports du sud, de la bouche baveuse du Yang-tseu ou même du Pei-ho dont le négoce est lui-même si cantonais. C'est la Chine de tous ceux qui l'ont abordée par la mer. C'est du pittoresque confit, rôti, salé, sucré, dont les tranches toutes prêtes s'emportent et, indifféremment, dessalées, font la gélatine Loti, resalées, l'emporte-gueule Mirbeau, marinées, la saumure Ajalbert. Claudel, lui (et je lui rends justice de tout l'écart entre le spectacle et lui), en a fait une superbe nourriture ; mais l'achalandage initial est le même : c'est la ville « aux millions d'habitants », rues en boyaux, tripes aux étalages, odeurs et cris de friture... Article d'exportation.

***

ENFILONS NOS PERLES

Dans LE DIVAN *(n° 297), Th. Alajouanine publie, commente une lettre que Sainte-Beuve adressait à Théodore de Banville, le 10 mai 1856, pour le remercier d'une dédicace. Il disait donc au « Cher Poète » :*

Oui, l'Art est ce que vous dites si bien ; il a une saveur que rien n'égale ; il console de tout. Quand on a le secret de faire de ces colliers chaque matin avec sa fantaisie, et qu'on peut encore y mêler un tendre oubli chaque soir, qu'importe le reste ? On a la fleur de la vie.

***

UNE ÉTUDE DE L'HISTOIRE

L'entreprise grandiose de Arnold J. Toynbee, dont on a commencé la publication en 1934, n'a pas cessé de rencontrer depuis vingt ans toutes sortes de critiques — des spécialistes aux marxistes. DIOGÈNE *(n° 13) apporte à ce procès de tendance une contribution précieuse. Sous le titre modeste* Ce que j'ai essayé de faire, *l'historien des civilisations déclare :*

L'un de mes buts, dans *Une Étude de l'Histoire*, a été de mettre à l'épreuve la méthode d'étude scientifique des affaires humaines et de déterminer jusqu'où elle pourrait nous mener. Personne ne soutiendrait sérieusement, bien entendu, qu'il n'y a pas de schème du tout dans la pensée historique, car la pensée elle-même est un schème mental, et aucun historien ne pourrait avoir une seule pensée, ni écrire une seule ligne, sans utiliser des schèmes mentaux tels que *société*, *État*, *Église*, *guerre*, *bataille* et *homme*. La vraie question en litige n'est pas de savoir si les schèmes mentaux existent, mais s'ils couvrent l'ensemble du champ des affaires humaines, ou seulement une partie d'entre elles ; et ma propre conviction est qu'il y a un certain nombre de choses dans les affaires humaines auxquelles ne s'appliquent pas de schèmes, parce qu'elles ne sont pas soumises aux lois scientifiques. Une de ces choses est, je crois, une rencontre entre deux êtres humains ou plus. Je crois que la conséquence d'une telle rencontre ne serait pas prévisible, même si nous avions une connaissance complète de tous les faits antérieurs. Je pense aussi que la poésie et la vision prophé-

tique qui jaillissent des profondeurs subconscientes de l'âme humaine ne relèvent pas des lois. Je pense, en fait, que nous sommes en présence, ici, d'actes authentiques de création, par lesquels l'existence est donnée à quelque chose de nouveau ; et cela nous ramène à la conception biblique de l'histoire, adoptée par l'Occident depuis le IVe siècle jusqu'à la fin du XVIIe.

***

CARNETS INTIMES

Le huitième volume de VERVE *(nos 31 et 32) est consacré aux dessins de Georges Braque. Des carnets où l'on trouve simplement, explique Rebecca West dans son introduction,* des tables qui sont des tables, des fleurs qui sont des fleurs, des taureaux qui sont des taureaux, *etc. Le luxe de l'édition et sa parfaite mise au point technique ne brisent pas ici l'émotion, qui tient d'abord à la chose inachevée, à la notation, à l'inspiration du peintre.*

***

1848 OU LE DÉFI PETIT-BOURGEOIS

Sous le titre Maupassant et la physique du malheur, *le bulletin (janvier 56) de la* GUILDE DU LIVRE *publie une excellente analyse sociologique due à Roland Barthes. Évidemment, retenu par la nature profondément politique des écrits du célèbre conteur (on aurait dû s'en douter), Barthes dit, avec bonheur :*

Maupassant a remarquablement saisi cet état fragile et subtil où une classe sociale est à la fois aliénée et rêveuse, fascinée par la possibilité d'une promotion et pourtant ignorante des obstacles réels qui l'en séparent. Tous ses contes « sociaux » (ils sont bien plus nombreux qu'on ne croit) sont ainsi situés aux confins d'un rêve et d'un éveil : la catastrophe, dont je parlais tout à l'heure, est toujours constituée par un démenti social d'une brutalité sans recours : c'est l'aliénation dans toute sa hideur et aussi dans tout son pathétique : les personnages apparaissent comme « possédés » du germe même de la catastrophe tragique : l'aveuglement, la démesure, la folie du « trop paraître ». Presque tous les contes de Maupassant sont des drames de la vanité sociale.

***

NOTONS :

— Dans LES LETTRES FRANÇAISES du 26 janvier, M. Hervé Bazin répond au « Centre catholique des Intellectuels français » : « Messieurs, comme beaucoup d'autres intellectuels français, je viens de recevoir votre circulaire qui m'invite à signer une lettre au président Mao Tsé Toung pour protester contre les « persécutions » subies par des prêtres et des fidèles chinois. Je comprends vos sentiments, messieurs ; mais alors que je signerais volontiers une *supplique* adressée au Président Mao Tsé Toung pour lui demander d'élargir les fidèles emprisonnés, je ne puis signer votre lettre. Et je veux vous en donner les raisons. Fils d'un professeur de droit à l'ancienne université catholique de l'Aurore, j'ai des amis dans les deux camps [...] »

— Dans LE FIGARO LITTÉRAIRE (27 janvier), François Mauriac explique fort bien comment Pascal, de nos jours, eût collaboré à L'EXPRESS. Dans L'EXPRESS, comment quelques-uns de ses dons personnels lui permettent de succéder à Pascal, de même que les RR. PP. de LA CROIX ont succédé aux Jésuites des *Provinciales*.

— PARIS-MATCH (6 février) présente ainsi M. Bernard Buffet : « Le célèbre et le plus cher des peintres d'après guerre, qui, à vingt-huit ans, a peint autant que Renoir mort à soixante-dix-neuf ans... Le plus jeune millionnaire de la peinture... Le maître à la Rolls... » (Nombreuses photos à l'appui.)

— Guillevic écrit, dans LA NOUVELLE CRITIQUE (nº 68), à propos du livre de Louis Aragon, *Les Yeux et la Mémoire :* « Dans ce livre, dans cette somme, toute une vie d'homme — l'ami, l'amant, le poète, le militant — la vie d'un des hommes les plus sensibles, les plus nobles, les meilleurs, les plus grands que le monde ait connus, toute l'expérience de cet homme, son immense savoir et son inquiétude, son déchirement, son amertume aussi, son amour, sa bonté [...]. Je connais, hélas ! des camarades et même des poètes, qui déclarent ne pas être convaincus par le réalisme en poésie et la poésie nationale, et qui doivent reconnaître ne pas avoir lu *Les Yeux et la Mémoire*. Lisez, camarades ; que vos yeux aient cette bonté pour votre mémoire. »

— Dans ARTS (11 janvier) on relève ces propos de Jean Cocteau, après la mort de Mistinguett : « Il existe plusieurs patriotismes. J'essaie de me durcir l'épiderme que nous avons tous sensible aux marches militaires, mais pourquoi durcirais-je la peau profonde qui me rendrait la voix de Mistinguett intolérable en exil et me la fait écouter comme l'Écossais la cornemuse, l'Espagnol les castagnettes, le Polonais le piano. »

PIERRE LOUET

LE TEMPS, COMME IL PASSE

LE COMPLEXE DE GALILÉE

Galileo Galilei, Galilée Galilée (on ne peut traduire autrement), cela ne sonne-t-il pas comme un appel clamé à de petits poussins, auxquels on jetterait de la bouillie de son ? De ce pauvre homme, chacun sait aujourd'hui qu'il fut condamné par un décret de sept cardinaux à être emprisonné, à réciter pendant trois ans, une fois par semaine, les sept psaumes de la pénitence, et à déclarer à genoux, les mains posées sur les Saints Évangiles, qu'il était hérétique et vain de croire au mouvement de la terre. En 1633. C'était beaucoup d'ennui pour n'avoir pas eu tort. C'en fut davantage, comme il arrive assez souvent, en juste récompense, pour le parti de ceux qui l'avaient condamné. Et, même, l'ennui fut la moindre des choses, car les successeurs de ceux-là devaient hériter un curieux mal dont l'Église, à ce que nous voyons, souffre de siècle en siècle avec plus d'âcreté, un mal qu'elle ressent avec toujours plus d'inquiétude, et que l'on pourrait nommer (si l'on avait le goût de ces étiquettes empruntées à la panoplie moderne) : *complexe de Galilée.* A savoir : un sens de culpabilité des plus vifs envers la science officielle, que les docteurs de l'Église traiteront désormais avec un mélange de respect et de crainte, qui nous semble autant immérité qu'irréfléchi.

Quelques réguliers, par exception, sont encore habiles à manier les concepts. Mais que des cardinaux, des évêques, des abbés crossés et mitrés ne soient plus capables de penser l'instant par rapport au temps (alors que cette simple distinction est dans tous leurs livres, et que nul n'en a si subtilement joué que les Pères), qu'ils soient aveugles au

fait que, la science étant en perpétuel devenir, ses conclusions dans une époque n'ont de valeur que pour ladite époque, voilà qui ferait désespérer (ne nous attristons pas trop...) de la théologie, et je présente ici mes excuses à l'illustre Collège pour m'être une fois permis de comparer celle-là à la pataphysique. Sur ce dernier point, pourtant, certaine confusion n'est pas impardonnable. J'espère qu'on le verra dans la suite.

Car les possibilités d'une science toute neuve, qui reçut le nom d'*astronautique*, ont mis en branle les « cloches » du Vatican et celles de ses filiales un peu partout répandues.

Se fût-on demandé, il y a seulement trois ou quatre siècles, si d'autres mondes que la terre pouvaient être habités, si les habitants (supposé qu'il y en eût) pouvaient avoir une âme immortelle, si Jésus pouvait s'être incarné parmi eux et les avoir admis au bénéfice de sa rédemption, et eût-on posé, publiquement, ces problèmes, il est fort probable que l'on aurait été condamné au bûcher (ou, pour le moins, à réciter les sept psaumes). Mais aujourd'hui, instruits par la fâcheuse condamnation du Florentin et craignant par-dessus toute chose de pécher aux yeux de l'idole moderne, la Science, les penseurs catholiques boivent aux soucoupes volantes comme à des écuelles de petit-lait et se jettent à corps perdu dans l'espace interplanétaire. Le point de vue de l'utilité, celui de la propagande, toujours chers à l'Église, ne sont pas absents de ces gloses, comme il se doit. Ainsi, vers le début de 1955, dans un numéro de l'*Osservatore Romano*, l'on pouvait lire sur le sujet de l'astronautique une assez brillante étude, laquelle se terminait par la phrase suivante : « Des prêtres se joindront aux expéditions hors de la terre, comme il advenait précédemment dans les expéditions sur la terre ; c'est une ère nouvelle qui va s'ouvrir pour les expéditions missionnaires. »

L'intérêt que depuis quelques années l'on prête aux apparitions de soucoupes volantes, le succès des écrits, méprisés naguère, de Lovecraft et l'audience accordée aux gens de son école ont ému certains docteurs, qui se sont apparemment demandé si la doctrine de l'Église ne risquait pas d'être dépassée par les trouvailles de la « science-fiction ». En 1954,

le Père Francis J. Connel, doyen de l'Université catholique américaine de Théologie sacrée, se mit fort sérieusement en peine de divers objets lumineux et rapides que l'on avait signalés, çà et là, dans le ciel, ainsi que des êtres qui pouvaient les avoir construits ou les piloter. Ces derniers — disait-il — dans le cas où ils viendraient d'un autre monde, pourraient fort bien être comme nous doués de raison, tout en ne descendant pas d'Adam et d'Ève, mais alors ils continueraient à vivre dans l'état paradisiaque, en conservant tous les dons de Dieu perdus par nos lointains ancêtres à la suite du péché originel. Ils auraient la connaissance infuse de toute science (de l'astronautique en particulier, et par là les moyens de voyager à leur gré dans l'espace), ils jouiraient de l'immortalité (ce qui suffirait à rendre vains les coups de mitrailleuses tirés à leur intention), ils resteraient pénétrés des préceptes divins (donc ils seraient bons et pacifiques). Dans le cas, cependant, où leurs ancêtres auraient péché sans que le (ou un) Sauveur fût venu les racheter du mal, ce seraient des entités purement mauvaises, absolument méchantes, et il faudrait les éviter soigneusement, tout rapport avec eux entraînant les plus graves dangers pour le genre humain.

Les hypothèses du Père Connel suscitèrent une polémique abondante, et l'on vit surgir le Père Agostino Gemelli, de l'Ordre de Saint-François, recteur de l'Université catholique de Milan, qui répondit dans les colonnes de la grande presse au théologien américain. Le franciscain faisait valoir que la plupart des savants modernes nient la possibilité de toute forme de vie sur les planètes du système solaire, et qu'en admettant, par l'absurde, cette éventualité, on ne concevait vraiment pas pour quel but Dieu aurait placé des êtres intelligents en d'autres mondes que la terre. Il ajoutait que, les Saintes Écritures étant muettes quant à des créations de cette sorte, il faudrait que les entités qui préoccupaient le Père Connel fussent nées par génération spontanée, ce qui conduirait à nier l'existence de Dieu. Il croyait avoir bien abattu son adversaire d'outre l'océan ; et pourtant non, ce n'était pas fini. De nouveaux contradicteurs allaient entrer en jeu, car il est une rivalité permanente entre les différents ordres et entre les diverses écoles de théologie.

Les uns de ces contradicteurs, ils n'étaient pas très embarrassants, citaient l'opinion de Kant selon laquelle les planètes de notre système pourraient bien être habitées par des êtres d'autant plus spirituels et d'autant moins corporels, d'autant plus intelligents et d'autant moins soumis aux passions sensuelles, que le lieu de leur existence serait plus éloigné du soleil (en raison de la moindre densité). Malgré le peu de crédit accordé au philosophe allemand, il y avait là quelque chose qui faisait songer aux voies innombrables de la divine Providence et qui ne laissait pas indifférents les hommes d'Église. Quelque chose d'allure scientifique aussi : il ne fallait pas risquer d'être en désaccord avec un nouveau Galilée.

D'autres opposants, inexpugnables ceux-là, car ils s'appuyaient sur l'autorité du Docteur angélique, rappelaient au Père Gemelli que saint Thomas admet la pluralité des incarnations divines. Par le fait qu'en suivant l'avis contraire (celui de Gemelli, en somme), en niant que Dieu ait pu s'incarner en d'autres êtres que l'homme et ailleurs que sur la terre, on met des limites à l'omnipotence de Dieu. Ce qui n'est pas une bagatelle. Il n'y avait plus guère à se défendre, après telle conclusion. Je ne sais pas si le recteur de l'Université catholique de Milan s'est rétracté. Dans les siècles sévères, sans doute, il l'aurait fait. Mais le Père Connel (et certaine fantaisie, d'origine irlandaise, qui ne nous choque pas extrêmement) avait la victoire. Désormais, toutes les divagations (interplanétaires et au delà) étaient permises dans l'ordre de la théologie sacrée.

Quand je disais que c'est à de la bouillie de son que fait penser le nom de Galilée ! Les théologiens y pataugent ; ils n'arrivent pas à se désembourber. Dommage * ?

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

* Les citations des auteurs, celles de leurs débats, sont empruntées à un article de Benny Lai, publié dans un hebdomadaire italien. Elles font apercevoir un aspect de la pensée catholique qui est assez inattendu, mais qui gagnerait à être considéré davantage. Il y aurait beaucoup à glaner, sans doute, dans les écrits des docteurs, sur les rapports de l'Église avec l'astronautique.

DEUX EXPOSITIONS : UNE AMITIÉ

Qu'à deux mois de distance il y ait eu à Paris, en cet hiver 1955-1956, une exposition Gide et une exposition Valéry, offre occasion de les saluer tous deux à la fois, en considérant, plutôt que leurs différences, cette zone d'altitude et de compréhension, où se forma, fondée sur une estime réciproque, leur ferme, lucide, rassérénante amitié.

A quel sentiment obéissait Gide quand, en 1947, il déposa à la Bibliothèque Doucet la majeure partie des cahiers de son *Journal* ? Il est difficile de le dire précisément. Rappelons simplement la suite d'acquisitions et de dons qui a permis l'excellente petite exposition organisée par Marie Dormoy.

Dès 1912, Jacques Doucet avait commencé à collectionner les manuscrits de Gide. La bibliothèque, qu'il légua à l'Université de Paris, était déjà *riche* des manuscrits de *Saül*, de *La Symphonie pastorale*, du *Retour de l'Enfant prodigue*, de celui, très travaillé, de *L'Immoraliste*, etc., lorsque Gide décida d'y porter les cahiers et carnets où il avait écrit son *Journal*. Ici le hasard malicieux fit intervenir Claudel. Étant venu en 1948 à une exposition de reliures, où ses œuvres voisinaient avec celles de Suarès et de Gide, et ayant trouvé le lieu sympathique, Claudel déclara qu'il donnerait volontiers à la Bibliothèque Doucet les lettres qu'il avait reçues de Gide, si Gide inversement faisait don de celles que lui, Claudel, lui avait adressées. Ainsi fut fait. Outre celles de Claudel, Gide livra les lettres que lui avaient écrites Valéry, Francis Jammes et Maurice Denis ; et dans son testament il indiquait : « Les manuscrits (tant les miens que ceux des correspondants de quelque importance et valeur) doivent rejoindre à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet les cahiers précédemment confiés à sa garde. »

Ce vœu ayant été loyalement exécuté grâce à la généreuse bonne volonté de Catherine Lambert-Gide, l'ensemble possédé par la Bibliothèque Doucet est aujourd'hui considérable. Certes, bien des manuscrits sont ailleurs; particulièrement importants, ceux qu'a précieusement conservés Mme Van Rysselberghe, légitimes souvenirs de longues années de compagnonnage et d'affection. Mais, centré autour du *Journal*, l'ensemble détenu par la Bibliothèque Doucet comporte une sorte d'unité intérieure, celle de la personne même de Gide, noyau naturel d'une œuvre, qui par la diversité des sujets abordés pourrait, sinon, paraître un peu disloquée.

On a beaucoup commenté la phrase dite par Gide, quelques heures avant sa mort, au professeur Delay : « C'est toujours la lutte entre le raisonnable et ce qui ne l'est pas. » Au seuil de la mort, Gide se trouvait, comme pendant toute sa vie, en proie au souci d'accorder ses idées... et le reste. Cette volonté d'harmonie intérieure a toujours *orienté* la sincérité de Gide. Tantôt il soulignait les oppositions, tantôt il essayait de les accorder. C'est seulement à partir des contradictions qu'il dénonçait lui-même, en soulignant des effets de détail, sans considérer dans son ensemble la cohérence à quoi il s'efforçait, qu'on a pu contester sa sincérité. Le désir d'harmonie intérieure reste la basse fondamentale et comme l'esprit même de son œuvre.

C'est une recherche tout analogue qui sous-tend l'aventure Valéry. Mais Valéry ne se préoccupait guère que d'harmoniser le « raisonnable ». Quant au reste, il tendait à l'éliminer, sans se demander si cette élusion est elle-même raisonnable ou pas. A Gide, que ce reste hantait, l'aventure Valéry semblait inhumaine : « Il manque, pensait-il, quelque chose à Paul Valéry pour ne s'être jamais réveillé tout à fait abruti » ; mais nul mieux que lui n'en avait compris la grandeur : « Je m'inclinais, a-t-il dit, devant son génie sans rémission ni faiblesse ; près duquel je me sentais *humain, trop humain.* »

A l'heure où le C. N. R. S. entreprend la publication photographique en 32 volumes des 254 cahiers dans lesquels, de 1894 à 1945, Paul Valéry chaque matin s'est essayé à ce qu'on pourrait appeler la *puissance-par-cohérence intellectuelle*, a tenté chaque matin de s'assurer de la possession réciproque

et intimement liée de soi-même et de ses idées, il est dommage que la Bibliothèque Nationale n'ait pas plus amplement souligné l'importance de ces cahiers, où les offusqués de la carrière littéraire, académique, officielle de Valéry, ceux qui l'accusent d'avoir trahi M. Teste, trouveront précisément, magnifiques et touchants débris d'une entreprise purement spirituelle constamment poursuivie, l'œuvre presque totalement inédite de cette part — la meilleure, l'essentielle — de Valéry, que j'ai baptisée autrefois « Valéry-Teste ».

Reste que MM. Thomas, Suffel et Willemetz ont très bien mis en évidence un climat significatif. On peut s'émerveiller du hasard qui fit Gide et Valéry se rencontrer et apprécier à vingt ans, alors qu'ils étaient totalement inconnus l'un et l'autre ; mais les qualités natives de Valéry le poussaient tout naturellement vers ce milieu où il a vécu, et qu'évoquent le portrait de Mme Valéry par Renoir, celui de Paule Gobillard par Redon, celui de Mme Gobillard par sa sœur Berthe Morisot, celui de Berthe Morisot par son beau-frère Manet, ou cette photo par Degas de Renoir et de Mallarmé. Chez Valéry, le mythe de Léonard, c'est-à-dire d'un art totalitairement passionné, d'un art exigeant que toutes les facultés de l'homme s'y emploient, accompagne, soutient, réchauffe l'entreprise ascétique de M. Teste. S'il n'avait été aussi un « artiste », Valéry ne serait pas « Valéry ».

Un artiste, c'est-à-dire tout d'abord une sensibilité. « Ce qu'il me plaît surtout de retrouver dans les vers de Valéry... c'est sa tendresse », écrivait Gide très justement.

Nous avons pensé des choses pures
Côte à côte, le long des chemins,

disait Valéry au début d'un sonnet ancien, dédié à Gide.

ANDRÉ BERNE-JOFFROY

SUR LES PAS DE LA LUNE

Le silence presque absolu qui se fait parfois au dehors, même dans une grande ville, à la fin de la nuit, ne m'est jamais apparu comme un bonheur, j'en étais effrayé plutôt, et je reprendrai un jour l'examen de ces moments parfois curieusement difficiles : il semble que dans l'espèce de mur qui nous protège se soit ouverte brusquement une faille derrière laquelle s'amassent, mais sans entrer, les troupes du vide, de gros fantômes cotonneux. Tout au contraire, en cette nuit de lune dont je veux parler, le silence semblait être un autre nom pour l'espace, c'est-à-dire que les bruits très rares, ou plutôt les notes qui étaient perçues dans la fosse nocturne, et en particulier le cri intermittent d'une chouette, ne s'élevaient que pour laisser entendre des distances, des intervalles, et bâtir une maison légère, immense et transparente. Mais il en était de même pour les astres ; tenté d'abord de les comparer à un filet scintillant au-dessus de moi, je voyais bien que l'image était trop concrète (peu m'importait qu'elle fût banale) ; mais qu'ils ne fussent que des signes, des nombres, des figures, je ne pouvais l'admettre davantage. Il est sûr toutefois que, d'une certaine manière, ils étaient reliés, ils ressemblaient aux cris de la chouette... Mais je repenserai d'abord à d'autres éléments de cette nuit.



Le Ventoux n'était plus qu'une vapeur, il n'était lui-même presque plus rien que l'indication du lointain et la dernière partie perceptible de la terre. Mais, en réalité, toutes les choses qu'on pouvait discerner cette nuit-là, c'est-à-dire simplement des arbres dans les champs, une meule peut-être,

une ou deux maisons et plus loin des collines, toutes ces choses, claires ou noires selon leur position par rapport à la lune, ne semblaient plus simplement les habitants du jour surpris dans leur vêtement de sommeil, mais de vraies créations de la lumière lunaire ; et à toutes ces choses, au silence comme aux rares étoiles et aux feuilles, les mêmes images venaient s'attacher dans mon esprit fasciné sans jamais le satisfaire : je pensais à de la glace, à l'univers des glaciers, dont j'ai de profonds et lointains souvenirs, mais le vent très faible qui faisait s'élever jusqu'au mur éblouissant de la maison l'odeur de l'herbe coupée chassait ces trop froides images ; je pensais à de la brume, mais tout était limpide ; je pensais à la fraîcheur des torrents que j'avais toujours aimés (cette foudre d'eau dans les rocs), mais c'est alors l'extrême immobilité du paysage que je troublais de trop de turbulence. Les mots *léger*, *clair*, *transparent*, me revenaient sans cesse à l'esprit avec l'idée des éléments *air*, *eau* et *lumière* ; mais ces mots, chargés de tant de sens, ne suffisaient pas, il eût fallu encore les situer les uns par rapport aux autres pour qu'entre eux aussi s'établissent de mélodieuses, et pas trop mélodieuses distances. Il fallait continuer à chercher.



A quoi pensais-je encore dans ce bonheur ? Eh bien ! si absurde que cela puisse paraître, l'idée me vint de ce qu'on appelle le « royaume des morts » ; sans doute m'égarais-je ainsi dans le rêve, et dans toutes les illusions du rêve, mais cette tentation-là était aussi incluse dans la nuit lunaire, et si je ne poursuis que la vérité d'une expérience, je devais aussi m'y abandonner. Un instant donc, il me parut que, tel le héros d'un conte, j'avais ouvert par mégarde une porte sur un lieu jusqu'alors inconnu ou même interdit, et que je voyais, avec une parfaite tranquillité d'esprit, le monde des morts ; ce n'était pas une vision funèbre, pas davantage une imagerie pieuse ; cela ne ressemblait, je crois, à aucune tradition sur l'au-delà, et je dois encore préciser que j'y avais accédé avec l'aisance et le naturel propres aux événements fabuleux.

Les choses n'avaient plus de corps ; ou, du moins, ce qui s'attache pour nous à la pensée du corps, moiteur, fatigue, poids, caducité, corruption, elles en étaient délivrées, véritables oiseaux ; mais cette délivrance ne les faisait pas pour autant spectrales ou chimériques, je n'avais pas sous les yeux, du moins je le ressentais ainsi, de grotesques bâtisses de fumée. Comme les astres, je le redis, elles n'étaient ni des rêves, ni des notions ; comme le Ventoux splendide encore presque imperceptible, elles étaient toujours la terre et cependant la lune les avait changées. Il me sembla que je commençais à mieux comprendre toutes les images qui m'étaient passées par la tête à leur occasion, et la joie tranquille où je me trouvais de les voir. Une terre plus libre, plus transparente, plus paisible que la terre ; un espace émané de ce monde et pourtant plus intime, une vie à l'intérieur de la vie, des figures de la lumière suspendues entre le soir et le matin, le chagrin et l'ivresse, le pays des morts sans doute teinté de noir mais quand même sans horreur, pas un bruit qui ne parût juste et nécessaire, n'étais-je pas entré cette nuit-là, sur les pas de la lune, à l'intérieur d'un poème ? J'allais poser le pied dans l'herbe, n'ayant plus peur, prêt à tous les changements, altérations et métamorphoses qui pourraient m'advenir.



M'étant penché en cette nuit à la fenêtre,
je vis que le monde était devenu léger
et qu'il n'y avait plus d'obstacles. Tout ce qui
nous retient dans le jour semblait plutôt devoir
me porter maintenant d'une ouverture à l'autre
à l'intérieur d'une demeure d'eau vers quelque chose
de très faible et de très lumineux comme l'herbe :
j'allais entrer dans l'herbe sans aucune peur,
j'allais rendre grâce à la fraîcheur de la terre,
sur les pas de la lune je dis « oui », et je m'en fus...

PHILIPPE JACCOTTET

LA SITUATION

Je chanterai le choucas, le commis-voyageur, la solitude de nos provinces et le vieillard qui se déplace trompeusement entre Château-Chinon et Vandenesse.

Rien ne m'arrachera à ces devoirs urgents.

Tout homme habite une île déserte, et les bateaux n'y passent qu'à l'horizon. L'homme meurt seul, ayant vécu seul. Son dernier mot, c'est la solitude. Car rien n'est plus semblable à l'homme qu'un autre homme, mais rien n'en est plus différent. Et c'est pourquoi Henri Pourrat prêche l'amitié, les chrétiens préconisent l'amour et les républicains chantent la fraternité. C'est pourquoi les célibataires ont imaginé le mariage, qui est une idée de célibataire. C'est pourquoi le sous-préfet invite les fonctionnaires à danser parmi des plantes vertes avec des dames aux épaules nues. C'est pourquoi les messieurs se laissent pousser la moustache, pour chatouiller l'oreille des dames quand ils leur font des confidences (la moustache est un trait d'union). C'est pourquoi on ne peut plus circuler dans Paris. C'est pourquoi tout, ou presque tout. Et c'est pourquoi le reportage le plus tentant est celui de la solitude : les bergers de haute montagne, certains marins, les moines, les Sahariens. Ce sont des hommes qui ont rencontré l'homme, et qui ont même vécu avec lui. Ils en donnent des nouvelles. Ils savent. Quelquefois même ils consentent à parler.

***

Les portes de la Solitude sont des portes monumentales. Il y en a une à Ghardaïa, en plein désert. C'est une flèche

ripolinée. Avec cette inscription parfaite : « Ghardaïa, 3 kilomètres. Tombouctou, 5 000 kilomètres ». Ça dit très bien ce que ça veut dire. On ne saurait mieux s'exprimer. Il y en a une autre à Font-d'Hurle (c'est un haut plateau, dans le Vercors) ; elle est en bois, à claire-voie, longue, basse, encastrée dans rien. Il n'y a rien à droite, rien à gauche, pas un mur, pas un fil de fer, rien par devant, rien par derrière, si loin que s'étende la vue ; seulement cette inscription grandiose : « Prière aux visiteurs de refermer derrière eux. » On ne saurait mieux dire à l'homme que, d'où qu'il vienne et où qu'il aille, il ne peut jamais ouvrir ou fermer que sur soi. Et ce qu'il y a de plus paradoxal, c'est que, précisément parce que c'est inutile (ou alors pourquoi ?... je ne sais pas), on se donne la peine de passer par la porte (Kafka en eût fait dix volumes), d'entrer dans un endroit où l'on se tient déjà !

On y trouve la Solitude. Le solitaire la personnifie. Le solitaire vit seul au sommet des montagnes, en présence de Dieu et de quelque coquille d'œuf oubliée par le prédécesseur (car il est peu de solitudes inviolées où la main de l'homme n'ait déjà posé culotte). Il connaît le nom des étoiles, vit des restes du repas de midi et se retrouve en suivant les fleuves. Il mange dans une cuvette d'émail, qui lui sert à des tas d'autres choses, des nouilles mal cuites et du mouton qui sent le bouc ; son chien la nettoie d'un coup de langue. C'est un homme extraordinaire. Il mouille son doigt pour savoir d'où vient le vent.

***

Le dernier que j'ai trouvé vit au pied de la Victoire, dans une petite ville de province.

J'étais allé voir nos provinces. J'en suis revenu assez découragé. Il n'y a personne dans nos provinces. Il n'y a que la neige et un ciel noir. Un choucas au nord du Morvan, une jument au bord de la Loire... Çà et là un enfant martyr... (Encore ne l'est-il pas tellement...) Et un vieillard qui se déplace lentement sur la route de Château-Chinon (en ce moment, il doit être plus près de Vandenesse). Le reste est vide, musique des sphères, horizon noir et commis-voya-

geurs. Le ciel est noir, la terre est blanche. Le vieillard et le choucas sont noirs. Quelquefois, il y a trois choucas. Notre province est une absence organisée. Tout le prouve. C'est une ruse de Bismarck.

Le plus étrange est qu'une foule de détails y parlent d'un passage de l'homme : labours, églises, lignes téléphoniques. S'agit-il d'un pays vestige ? d'une race éteinte ? Ou bien les gens viennent-ils de nuit labourer, bâtir des églises et se faire cuire de petits blaireaux noirs ? Tout cela sent l'ère géologique et s'est traduit dans les tableaux de Dubuffet par une manière « magdalénienne ». Je suis monté au sommet du Puy de Dôme pour en avoir le cœur plus net. De là-haut le regard embrasse la France. Je n'ai vu personne. Même pas sur le Mont-Blanc. Tout au plus quelques fellaghas qui s'entraînaient ici ou là, afin de pouvoir nous aider à chasser le Français d'Algérie (il y retarde l'essor de la civilisation). Le reste est un épais brouillard sur des routes où ne passe rien.

C'est dans ce brouillard, au fond d'une cuvette, dans une petite ville de province, que j'ai trouvé le solitaire au pied de la statue de la Victoire. Le brouillard était si épais qu'on ne voyait pas la Victoire à trois pas. Elle est en pierre, avec des ailes en pierre, horizontales et parallèles, si lourdes qu'on les a soutenues par un énorme bloc de pierre. C'est celle de 1919. Elle est extrêmement fatiguée. Elle reste là parce qu'elle est morte. « Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. »

Le solitaire est un homme charmant qui ressemble à Karl Marx en plus maigre, avec des lunettes cerclées d'or et une belle barbe de roi de pique. Il porte un pardessus vert légèrement usagé et il s'appuie sur la petite barrière qui sépare l'homme de la Victoire. Il y donne l'échelle humaine. Sa seule occupation est de porter un chignon.

J'ai demandé la raison de cette singularité. C'est, m'a-t-on dit, que les permanentes coûteraient trop cher. Ce chignon est le fruit de la force des choses.

D'autres m'ont expliqué que ce vieux gentleman avait conçu pour le druidisme une immense considération, que les druides portaient les cheveux longs, et qu'il ne voit pas de raison de vouloir faire mieux que les druides. Il a mis à sa

maisonnette une porte en papier-journal, et, le premier de l'an, il pique du gui dans son chignon.

***

Armand Gatti revient de Chine. C'est le seul journaliste français qui soit entré à Berlin par le sud à cheval sur un cheval blanc et qui ait tenu du haut de ce cheval des propos d'un style soutenu sur le lyrisme en général et sur plusieurs poètes d'avant-garde. A Pékin il a fait des conférences goûtées aux artistes de l'Opéra. Un de ses confrères ayant parlé de notre théâtre tel qu'il est, il a présenté à son tour notre théâtre tel qu'il n'est pas et préconisé pour remède le *Théâtre spatial* avec lâcher de bêtes fauves au moment du lever du rideau. On lui a demandé ses brochures programme. Il a été très applaudi. Un vieil agriculteur chinois s'est détaché de la foule pour réclamer quelques détails.

Gatti assure que d'ici quarante ans le globe entier sera une colonie chinoise. Quand les Chinois arriveront en France, je suis effrayé, à la lumière de mes voyages, par ce qu'ils y trouveront sous un épais brouillard : une statue de la Victoire, un vieux gentleman à chignon, un choucas au nord du Morvan, et un vieillard enfin parvenu à Vandenesse. Il y a là certainement quelque chose qui ne va pas.

Le vieil agriculteur a demandé à Gatti, car depuis la révolution il observe la politique :

« Ce M. Ramadier, dont on a tant parlé, a-t-il bien répondu en France aux espoirs qu'on fondait sur lui ? »

Je reviens de France avec la sensation que M. Ramadier lui-même n'a pas comblé nos espérances.

ALEXANDRE VIALATTE

TEXTES

CE QUE JE SUIS

Ce n'est pas à parler de soi que consiste le fatal égoïsme qui est le défaut général de ce temps-ci ; c'est à rapporter tout à soi. C'est ce que je ne fais jamais ; mais voici ce que je disais de moi à quelqu'un qui me demandait : ce que je suis?

***

Cela ne vaut guère la peine d'en parler. Je suis à peu près comme tout le monde, meilleur que ne pensent les uns, moins bon que ne pensent les autres. Content de moi-même dans les grandes choses, où je défie qu'on ne me rende pas justice, j'ai peut-être trop négligé dans les petites le jugement de plusieurs ; mais j'ai dit : faut-il que la réputation dépende de tant de gens qui n'en ont pas ? Je plains ou je me moque de ceux qui me jugent de travers. Je ris quand je vois que je ne suis pas connu sur quelques parties essentielles de mon caractère. Eh ! qu'y a-t-il de mieux à faire, si les personnes que j'aime me reprochent de ne pas être sensible, si celles pour qui je mets de la suite à les obliger m'accusent de légèreté ? Je fais malgré cela de temps en temps mon petit ingrat. Je ne sais pas si je fais le bien, mais au moins je ne fais, ni ne dis, ni ne pense le mal !

Je défie le chagrin pour moi. Si les gens que j'aime en ont, je le partage ; mais aussi leur plaisir est le mien. J'en ai pour moi, j'en ai pour eux, j'en ai pour tout le monde. A cette sensibilité près, dont la compréhension

du bien l'emporte sur le mal, philosophe de tempérament et de réflexion tout à la fois, je fais si peu de cas de presque tout, je trouve si bien le vide dans presque tout, que je n'ai pas grand mérite à n'être ni méchant, ni glorieux. Je suis trop facile pour être l'un, je suis trop fier pour être l'autre. Je pardonne, ou bien j'oublie, et si les amis sont rares, je me sauve de la qualité par la quantité. Les soldats, par exemple ; c'est dans les gens de guerre que je trouve le plus d'attachement. Ou je vois tout en bien, ou je mets tout au pis. S'il m'arrive quelque chose d'heureux, j'en ai joui d'avance et j'en jouis encore. Si j'éprouve quelque petit malheur, je dirais que je m'attendais à en éprouver un plus grand ; ou bien que cela ne peut pas durer...

***

Je suis aussi tourmenté pendant la nuit, que je le suis peu pendant le jour. J'y suis aussi inquiet que je suis tranquille dès que le soleil paraît. C'est cet astre qui anime la nature qui vient consoler la mienne, la fortifier, la soutenir, lui rendre son premier état. Mes songes s'adoucissent à son approche. Les cris, les lamentations, les hurlements, les colères diminuent. Il est bien singulier que, n'étant tourmenté d'aucune passion violente, je sois toujours dans l'état de plus violent. Je passe une partie de mes nuits à cheval, moi qui y monte si peu.

Je grimpe une montagne aussi roide qu'un mur. Puis au haut de cela, je trouve un pont si étroit qu'à peine un chat y passerait. J'y passe par le plus grand bonheur du monde, je ne sais comment. Un fleuve dont les eaux font un bruit horrible, d'un côté me menace, de l'autre, des rochers si pointus que j'y vois une mort assurée. Je ne sors de cette crise affreuse que pour glisser sur une mer de glaces, d'où je m'élance sur un clocher où je demeure accroché. C'est là que mon cheval me quitte, après m'avoir laissé mort sur le carreau. Je me réveille, et je

trouve que mes rêveries du jour valent mieux que mes rêveries de la nuit.

Le théâtre change. La scène est plus agréable. De ces déserts, de ces précipices, de ces périls inévitables, je me trouve aux pieds des plus jolies femmes du monde. Celle que j'aime le plus vient occuper mes esprits. Elle est dans son boudoir : mais de ces boudoirs où l'on ne boude point. A peine une gaze légère couvre ses appas. Je crois même qu'il n'y en a pas. Jamais je ne l'ai vue ni si belle ni si douce. Je lui dis tout ce que je n'ai jamais osé lui dire. Elle y prend une part que je ne lui connaissais pas. Je suis libre, elle est gaie. Je suis pressant, elle est sensible. Je suis en feu, elle est d'une folie... Mais elle est d'une tendresse... Je me précipite entre ses bras, pour ne pas dire davantage... Un mari, un valet, une visite, un carrosse... Le diable ! Rien n'est achevé. Je me réveille en fureur, et j'enrage comme si tout cela m'était arrivé pendant le jour.

Il faut bien aller à la Cour aussi quelquefois. Oh ! c'est là que je suis le plus malheureux. Je ne sais par quel hasard une impératrice ou une grande reine s'imagine que je parerais une de ses fêtes : c'est, je crois, à un roi étranger qu'on la donne. Le roi de Prusse, par exemple, à qui j'ai grande envie de plaire. On m'a annoncé à lui. Pour la première fois la Cour s'occupe de moi. J'y parais enfin... Mais comment ? Nu comme un ver, ou une si petite chemise, que je n'en vaux guère mieux. Les princesses de la famille royale baissent les yeux et se mettent à rire ; ceux de leur mère sont enflammés de courroux. Le premier ministre veut qu'on me mette dans une citadelle. Mes amis pleurent. Toutes les femmes me regardent tant qu'elles peuvent, et sont attrapées. Je meurs de honte, je veux m'aider ; pour couvrir peu, je découvre beaucoup. Ou l'on se moque de moi, ou l'on veut me faire mon procès. Le roi me prend pour un fou. On se tait. Je voudrais me cacher. Je

meurs de honte, de confusion, et je me réveille plus mort que vif.

Les voyages ? J'en fais prodigieusement tous les ans. L'amour ? Il m'occupe toujours. Quantité de bonnes et mauvaises aventures, et des moments heureux et malheureux peuvent avoir donné occasion à ces trois nuits si cruelles... Mais pourquoi ? Moi, qui ne lisais jamais de romans, et qui n'ai jamais été dans le pays des monstres, faut-il que, par une trappe, je tombe de huit cents toises dans une caverne de lions et de tigres, qui ne se battent pas pour me disputer, mais qui s'entendent pour me manger ? Un lion ouvre une gueule horrible pour m'avaler, dans le temps qu'un tigre, avec plus de grâce, mais plus de méchanceté, me lance ses griffes dans le flanc pour me mettre à jour. Qu'on juge comme l'on est à son réveil, et que mes ennemis seuls fassent des songes semblables.

Après la journée du monde la plus heureuse, une digestion paisible, et la paix dans l'âme, je m'endors ; espérant n'être plus tourmenté cette nuit-ci comme les autres. C'est encore pis. Mes dents tombent l'une après l'autre. Je porte perruque. Eh ! Quelle perruque encore ! Personne ne me reconnaît ; et un emplâtre sur la moitié d'un œil et un dragon dans l'autre, c'est comme cela que je veux suivre le cours de mes fortunes.

J'aime la chasse, mais je n'ai jamais trouvé des ours. Je les fais renfermer pourtant dans des toiles. Je tue les uns à coups de fusil, les autres à coups de pieu. Je me bats comme un diable. J'en perce plusieurs de mon couteau de chasse. Un seul m'échappe, je grimpe sur un arbre. Mon ennemi le déracine. Nous tombons tous les deux. L'arbre, par sa chute, a écarté l'ours pour un moment. J'ai mon salut dans la fuite. Je veux courir, je ne le puis pas. Je suis arrêté je ne sais comment, et je m'éveille dans un état horrible.

Je veux des choses absolument impossibles. Je me

mets dans la tête de passer par le trou d'une aiguille. Vous sentez bien que cela ne me réussit point, et que, m'y voyant pourtant obligé, je ne sais par quel ordre j'ai grand besoin d'un autre sommeil pour me remettre de celui qui m'a tant fatigué.

Je sais aussi des tours d'une hardiesse sans exemple. Je cours sur toutes les gouttières. Je grimpe au haut de la flèche d'une cathédrale, je monte celle de Strasbourg en dehors. Cela est tout simple. Mais je vais déranger le coq d'une église aussi élevée, et je fais des chutes, mais des chutes qui font trembler en y pensant.



Qu'on ne se moque pas de moi pour raconter mes rêves. Je viens d'en voir imprimés qui ne valent pas mieux. C'est un nouveau livre. Les songes d'un Hermite. En vérité les miens sont tout aussi philosophiques. La différence qu'il y a des romans français aux romans anglais, c'est que les uns ressemblent à toutes les extravagances que je viens d'écrire de *Moi pendant la Nuit* quand je me porte bien, et que les autres sont comme mes rêves quand je me porte mal. Tous ces fameux rêves de ces Insulaires, et leurs Tragédies mêmes, ressemblent à ceux d'un homme qui a le transport au cerveau.

A propos de cela. Qu'est-ce que c'est que les songes ? M. de Voltaire, qui a voulu en parler, s'en tire en renvoyant à M. de Pourceaugnac, qui dit que les songes sont de la nature des songes. Qu'est-ce que c'est que cette abstraction d'idées ? Cette interruption de circulation ? Cette cessation de nous-mêmes ? Messieurs les Amants écrivent tous les matins à celle qu'ils aiment qu'ils ont rêvé d'elle. Cela n'est pas vrai. Je ne sais si c'est par l'épuisement des pensées du jour sur les choses agréables, mais il n'y a que les gens les plus indifférents,

et ce qu'on a à peine entrevu, ou écarté, qui se présente dans les rêves. On ne regretterait pas tant de se séparer le soir d'une femme qu'on n'a pas, si on allait passer, en songe, la nuit entière dans ses bras. Le couvent ne serait plus une malheureuse prison pour les jeunes têtes échauffées, qui, sans risquer leur taille, ou leur vertu, seraient les personnes les plus heureuses du monde.

Si l'on veut lire les songes d'un éveillé sur les songes, qu'on lise M. Formey ; mais il est un peu ennuyeux, et ne dit guère mieux que Molière. L'imagination, pendant la nuit, est une République dans l'état d'Anarchie, a dit quelqu'un ; (je ne sais qui). Pénélope, dans Homère, dit que les songes ont deux portes, l'une d'ivoire, pour les songes trompeurs, et l'autre de corne, pour les véritables. Je n'aime pas cette idée de cornes à une femme qui faisait la prude, comme elle. Locke n'est pas plus clair. Et c'est moi qui au moins ai l'esprit d'être le plus court de tous ceux qui ont parlé des songes.

PRINCE DE LIGNE

Imp. CRÉTÉ, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 5170 - Dépôt légal : 1er trim. 1956.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.